National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Service des thèses canadiennes

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

IMAGE ET RESSEMBLANCE DANS L'OEUVRE DE MICHEL TOURNIER

BY

(C)

CAROLE SZABO

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1990

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64809-0

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Carole Szabo

TITLE OF THESIS Image et ressemblance dans l'oeuvre de Michel Tournier

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED Fall 1990

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive tracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Carole Szabo
Box 2550
Canmore, Alberta
TOL 0M0

September 13, 1990

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Image et Ressemblance dans l'oeuvre de Michel Tournier, submitted by Carole Szabo in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

.....
A. Purdy, Supervisor

.....
L.K. Penrod

.....
E.D. Blodgett

Dated ..September 5th..... 19..90..

ABSTRACT

The theme of the image is an important one in both the fictional and non-fictional work of Michel Tournier. Beginning with works as early as Le Roi des aulnes, images play important roles in the intellectual as well as spiritual lives of his characters. Tournier presents the problem of the image from a variety of perspectives, tracing the banning of images in the Old Testament through to their rehabilitation in the New Testament as well as exploring the problem from the Islamic perspective. Tournier's non-fictional work is also often devoted to issues involving images; he has collaborated with professional photographers to produce books of photography in which he provides the written text which accompanies the images. In addition, he has written numerous essays on the subject of images and his latest book of essays, Le Tabor et le Sinaï, addresses issues in contemporary art and other related topics. Tournier's treatment of the problem of the image is most in evidence in the latest two novels, Gaspard, Melchior et Balthazar and La Goutte d'or, where this interest reaches the level of an obsession. In order to demonstrate the progression of Tournier's interest in this topic, Chapter One of this thesis traces the appearence of the image in the works preceding these two novels and Chapters Two and Three are devoted, in order of their publication, to the two novels.

RESUME

La problématique de l'image s'impose peu à peu comme thème majeur dans l'oeuvre de Michel Tournier. A partir du Roi des aulnes, son deuxième roman, l'image joue un rôle important dans la vie intellectuelle, culturelle et spirituelle de ses personnages. Tournier présente cette problématique sous diverses lumières, traçant l'interdiction de l'art figuratif dans l'Ancien Testament jusqu'à sa réhabilitation dans le Nouveau Testament ainsi que de la perspective de l'Islam contemporain. Cependant, son intérêt pour l'image n'est pas limité à ses écrits fictifs, car il a rédigé le texte de plusieurs livres de photographies en collaboration avec quelques-uns des plus grands photographes européens, et son dernier livre d'essais, Le Tabor et le Sinaï, est consacré à l'art contemporain. Cet intérêt pour l'image devient une obsession dans ces deux romans les plus récents, Gaspard, Melchior et Balthazar et La Goutte d'or. Ainsi, notre Chapitre I trace l'importance grandissante de la problématique de l'image dans les oeuvres qui précèdent ces deux romans alors que nos Chapitres II et III sont consacrés, respectivement, à Gaspard, Melchior et Balthazar et à La Goutte d'or.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Professor Purdy for all his help in the direction of this thesis, without which it would have been an infinitely more difficult, if not impossible task. Thanks also to the members of my defense committee, Professors Penrod and Blodgett for their questions and critiques of my thesis.

Marianne Krajicek and Paul Bélanger should offered an award for the hours of patient proof-reading and confidence-bolstering they offered throughout. Thanks as well to my parents for all their support and encouragement.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION 1

CHAPTER I

L'image dans l'oeuvre de Michel Tournier 7

i) Le Roi des aulnes 7
ii) Les Météores 12
iii) "Les suaires de Véronique" 16
iv) Des Clefs et des serrures 22
v) Miroirs, Vues de dos, Rêves 28
vi) Le Vagabond immobile 35

CHAPTER II

Gaspard, Melchior et Balthazar 38

i) Les rois racontent leurs histoires 39
ii) La nuit sainte 67
iii) Le voyage de Taor 68

CHAPTER III

La Goutte d'or 90

i) Idriss à Tabelbala 93
ii) La route vers le nord 102
iii) La France 110
iv) La calligraphie 129
v) La Place Vendôme 133

CONCLUSION 138

BIBLIOGRAPHIE 142

Introduction

Dès Le Roi des aulnes la problématique de l'image s'impose comme thème majeur dans l'oeuvre de Michel Tournier. Dans ses romans, comme dans ses autres écrits, Tournier manifeste un grand intérêt pour le rôle que joue l'image dans la vie intellectuelle, spirituelle et culturelle de diverses sociétés depuis l'ère biblique. De cet intérêt sont issues des oeuvres fictives ainsi que des essais qui traitent très directement de la problématique de l'image, y compris quelques textes consacrés à la photographie. Son association avec de grands photographes européens ainsi qu'américains a produit, par exemple, trois livres de photographie dont Tournier a rédigé le texte: Des Clefs et des serrures (1979) qui comprend les photographies d'une vingtaine de photographes, Rêves (1979) avec des photographies d'Arthur Tress, et Vues de dos (1981) en collaboration avec Edouard Boubat. C'est ainsi que l'image, sujet qui intéresse Tournier depuis longtemps, est devenue une obsession dans les oeuvres les plus récentes: Gaspard, Melchior et Balthazar qui examine l'évolution de l'interdiction de l'image sous la loi mosaïque ainsi que sa réhabilitation par la révolution chrétienne, et La Goutte d'or qui dénonce la tyrannie de l'image dans le monde post-industriel.

"L'image est bien l'opium de l'Occident."[1] Débordante d'images, la société occidentale est devenue une culture où "tout est pour les yeux". [2] Grâce à la technologie moderne qui nous permet de la reproduire et de la répandre facilement, l'image est devenue de plus en plus " présente, obsédante, adorée. C'est plus vrai aujourd'hui que jamais avec le déferlement des images des magazines, du cinéma, de la télévision."[3] Dans son livre, On Photography, Susan Sontag fait remarquer que les sociétés capitalistes de l'Occident ont besoin de l'image pour fonctionner. "A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainement in order to stimulate buying and anaesthetize the injuries of class, race and sex."[4] Outre la publicité, qui excite le désir d'acquérir des marchandises, les images servent aussi de divertissement aux masses. La popularité toujours croissante de la télévision est preuve de cette soif de l'image.

Grâce aux images journalistiques, l'envergure de notre

---

[1] Michel Tournier, La Goutte d'or, Paris: Gallimard Editions NRF, 1985, p. 235.

[2] La Goutte d'or, p. 191.

[3] Michel Tournier, Le Tabor et le Sinaï, Paris: Pierre Belfond, 1988, p. 11.

[4] Susan Sontag, On Photography, New York: Noonday Press, 1973, p. 178.

connaissance des événements qui ont lieu dans toute région du monde est beaucoup plus vaste qu'auparavant. Avant l'avènement de ce type de journalisme, l'impact des nouvelles n'était pas aussi immédiat qu'aujourd'hui. Nous sommes bombardés de tous côtés par l'évidence de désastres naturels, de guerres, etc., dont les images ont plus de valeur-choc qu'un texte non-illustré dans un journal. Dans Le Vagabond immobile, Tournier exprime son inquiétude devant ces spectacles déprimants. "Avec la jubilation du travail bien fait, les journalistes de la télévision rendent compte d'une avalanche de calamités qui fondent sur le pauvre monde, inondations, meurtres, guerres civiles, famines, épidémies. A ce pessimisme béat, je m'efforce d'opposer un optimisme inquiet."[5] La perspective démoralisante du monde que nous présentent les médias est due en partie au fait que le malheur est toujours plus photogénique que le bonheur.[6] Ailleurs, Tournier suggère que personne n'échappe à l'influence des événements de son ère car le visage est un miroir où se reflètent ces histoires. "Je crois que chaque génération a un visage à nul autre semblable parce qu'il reflète mystérieusement le monde auquel il fait face. Qui niera que le cinéma, la télévision, les voyages ultra-rapides

---

[5] Le Vagabond immobile, Paris: Gallimard Editions NRF, 1984, p. 83.

[6] Le Tabor et le Sinaï, p. 161.

ont changé les traits et l'expression de l'homme d'aujourd'hui?"[7]

Ainsi, les images nous influencent dans presque tous les domaines de notre vie. Notre style de vie, notre choix de vêtements, la nourriture que nous mangeons, tout est influencé par l'image. En parlant de la photographie de mode dans Le Tabor et le Sinaï, Tournier s'attache à l'empire de ces images sur les masses.

> Le photographe dirige sur la grande foule un bombardement incessant de messages, il inquiéte, dérange, donne le sentiment qu'il se passe quelque chose, et qu'il faut suivre, de gré ou de force. Et le public réagit, lentement et partiellement, mais il réagit, il obéit en traînant les pieds, mais il obéit, et on voit apparaître dans les rues, sur les marchés, dans le métro, des reflets atténués mais indiscutables de la grande mode (p. 178).

Stuart Ewen corrobore cette observation de Tournier concernant le pouvoir de l'image. "In the contemporary world, where the mass media serve as increasingly powerful arbiters of *reality*, the primacy of style over substance has become the normative consciousness."[8] John Berger lui aussi attribue à l'image, partout présente, une influence énorme sur nos consciences. Pour lui, la prolifération des photographies a donné lieu à une mentalité d'opportunisme qui empêche nos sympathies

---

[7] Le Vent paraclet, Paris: Gallimard Editions NRF, 1977, p. 10.

[8] Stuart Ewen, All Consuming Images, New York: Basic Books, 1988, p. 2.

naturelles, nous laissant indifférents aux souffrances des autres.

> The industrialized, "developed" world, terrified of the past, blind to the future, lives within an opportunism which has emptied the principle of justice of all credibility. Such opportunism turns everything — nature, history, suffering, other people, catastrophes, sport, sex, politics — into spectacle. And the implement used to do this — until the act becomes so habitual that the conditioned imagination may do it alone — is the camera.[9]

On retrouve chez Tournier des inquiétudes semblables envers la tyrannie de l'image dans notre culture, et son intérêt pour cette problématique se manifeste dans la plupart de ses écrits.

Ainsi, en commençant avec Le Roi des aulnes, où la photographie devient un acte d'agression dans les mains de l'ogre Abel Tiffauges, nous nous proposons d'examiner les diverses perspectives selon lesquelles Tournier étudie l'image. Dans notre Chapitre I, l'évolution de la problématique de l'image dans les ouvrages qui précèdent Gaspard, Melchior et Balthazar et La Goutte d'or est esquissée afin de préciser comment ce thème est devenu de plus en plus obsédant pour Tournier. Les Chapitres II et III sont consacrés aux deux romans les plus récents de Tournier, où cette préoccupation est le plus en évidence. Dans le premier de ces deux romans, Gaspard, Melchior et Balthazar, la problématique de

---

9 John Berger, About Looking. London: Writers and Readers, 1980, p. 54 - 55.

l'image dans la tradition judéo-chrétienne est explorée dès ses origines dans l'Ancien Testament jusqu'à l'avènement du Christ. Le Chapitre III, consacré à La Goutte d'or, étudie l'intérêt de Tournier pour l'interdiction de l'image dans l'Islam à travers les aventures d'un travailleur immigré n'ayant que très peu d'expérience de l'image avant son arrivée en France. Dans ce dernier roman Tournier présente les excès de notre société capitaliste et le rôle que l'image y joue. Pour conclure, nous nous efforcerons d'établir certains rapports qui existent entre ces deux romans en faisant appel aux idées sur l'image que Tournier développe dans Le Tabor et le Sinaï, publié en 1988.

Chapitre I

L'image dans l'oeuvre de Michel Tournier

Même si ce n'est que dans Gaspard, Melchior et Balthazar et La Goutte d'or que le thème de l'image vient à occuper une position privilégiée dans l'oeuvre romanesque de Michel Tournier, une lecture des oeuvres antérieures révèle une préoccupation constante avec ce thème qui se manifeste tôt et dont l'importance va en grandissant de texte en texte. Dans ce premier chapitre, nous nous proposons donc d'esquisser de façon chronologique l'évolution de la problématique de l'image dans l'oeuvre de Tournier, en commençant par Le Roi des aulnes, afin de préciser les points d'intérêt les plus importants de cette problématique et de préparer les analyses de Gaspard, Melchior et Balthazar et de la Goutte d'or qui vont suivre.

i) Le Roi des aulnes

Abel Tiffauges, le protagoniste "ogre", aime photographier les enfants en train de jouer, croyant que les chassés-croisés de leurs jeux tracent des signes dont il cherche la clef. Il prend des photos afin de pouvoir les étudier à son aise, mais plus qu'un exercice intellectuel, il s'agit d'une façon très efficace de

prendre possession des enfants. Selon Christiane Baroche, Tiffauges "prend des photographies pour pérenniser une actualité instantanément inactuelle, et pouvoir malgré cela, grâce à cela, la déguster hors du temps".[10] L'idée de conserver quelque chose "hors du temps" est un thème important qui se répétera tout au long de l'oeuvre de Tournier.

En faisant de ses prises de vue des objets - les photographies - Tiffauges rend plus facile sa consommation des enfants. Cependant, il ne faut pas masquer le caractère sexuel de cet acte, ni les aspects violents sous-jacents qui se révèlent dans le langage qu'il emploie pour décrire ses activités:

> Lorsque je divague par les rues dans ma vieille hotchkiss, ma joie n'est vraiment complète que si mon rollei pendu en sautoir à mon cou est bien calé entre mes cuisses. Je me plais ainsi équipé d'un sexe énorme, gainé de cuir, dont l'oeil de Cyclope s'ouvre comme l'éclair quand je lui dis "Regarde!" et se referme inexorablement sur ce qu'il a vu. Merveilleux organe, voyeur et mémorant, faucon diligent qui se jette sur sa proie pour lui voler et rapporter au maître ce qu'il y a en elle de plus profond et de plus trompeur, son apparence![11]

Aux yeux de Tiffauges, "le vaste monde est une réserve de chasse inépuisable" (p. 117) et lui, "chasseur", peut prendre ce qu'il veut avec son appareil de photo. Le lien entre la photographie et

---

[10] Christiane Baroche, "De la clé de l'instant à la serrure du mythe", Sud 61 (hors série), 1986, p. 163.

[11] Michel Tournier, Le Roi des aulnes, Paris : Gallimard Editions NRF, 1970, p. 113 - 114. Les références à cette édition du Roi des aulnes seront intégrées dans le texte de ce chapitre.

le meurtre se dévoile lorsqu'il parle de "la possession mi-amoureuse mi-meurtrière du photographié par le photographe" (p. 115). C'est ainsi que ses excursions se présentent comme "un rapt d'images" (p. 122).

L'incident de l'enfant blessé est peut-être le meilleur exemple de la violence sexuelle qui reste en général implicite dans les activités photographiques de Tiffauges. En photographiant des enfants qui patinent, il voit qu'un des plus petits a été blessé et il se précipite sur lui pour prendre sa photo. Comme l'enfant ne peut pas se tenir debout, Tiffauges le gifle "à pleine volée" puis l'adosse au mur afin de s'assurer du meilleur angle pour ses images. Au lieu d'aider immédiatement l'enfant à "la chair meurtrie", il le force à tenir diverses poses pendant qu'il le vise "avec la vision pure, possessive et définitive de [s]on arme" (p. 117). Cette scène prend l'air d'un viol lorsque, hors de contrôle, il finit son film dans une frénésie. "Agenouillé devant cette petite statue de la souffrance, j'achève le film dans une sorte d'ivresse heureuse dont je ne suis pas le maître" (p. 117). Ce n'est qu'après avoir pris toutes les photos qu'il veut que Tiffauges pense à secourir l'enfant blessé. Le fait qu'il possède des photos de cette scène, qui est pour lui si chargée d'excitation sexuelle, double son plaisir car il peut en tirer autant de copies qu'il veut et les contempler selon ses désirs.

Le développement des films devient ainsi dans les mains de Tiffauges une activité chargée d'associations sinistres . Il aime pratiquer une sorte "d'envoûtement" dans la petite pièce qu'il a transformée en laboratoire. C'est là qu'il s'assure "la possession de l'être photographié" en développant son image sans que celui-ci ait le pouvoir de le lui interdire. Il parle de "la messe noire" qui se déroule à travers les manipulations des négatifs car il existe de grandes possibilités d'inversion maléfique dans le développement et l'agrandissement de l'image photographique (p. 119). Il se vante aussi de la possibilité d'apprivoiser "l'infini sauvage" en tirant d'innombrables copies d'un seul négatif; ce qui lui permet en principe de manipuler le temps et l'espace à travers cet infini domestiqué (p. 120).

Outre l'aspect ogre de ses activités photographiques, celles-ci jouissent d'une position privilégiée dans la vie intellectuelle de Tiffauges. C'est ainsi qu'il est amené à faire une comparaison entre la photographie et la peinture. Tandis que la photographie se fait instantanément, "ressemblant en cela au coup de baguette magique de la fée", le peintre doit travailler "au grand jour, par petites touches patientes et patentes pour coucher ses sentiments et sa personnalité sur la toile" (p. 114). Selon cette optique, l'artiste est "expansif, généreux, centrifuge", alors que le photographe est "avare, avide, gourmand, centripète" (p. 114). Ainsi le peintre peut-il faire entrer dans

son oeuvre ses idées, ses désirs; c'est là qu'il se révèle au monde. Le photographe, par contre, peut pratiquer un art beaucoup plus égoïste car il n'est pas obligé de demander la permission à un sujet pour faire son "oeuvre" s'il veut prendre, à la manière de Tiffauges, des photos à la sauvette.

A part ses excursions photographiques, Tiffauges manifeste un vif intérêt pour d'autres oeuvres d'art; lors d'une visite au Louvre, par exemple, où il contemple des statues de l'antiquité grecque, il parle de l'importance de l'art visuel comme défense contre le désespoir provoqué par les dégradations du temps:

> Rien n'illustre mieux que cette statue la fonction essentielle de l'art: à nos coeurs rendus malades par le temps — par l'érosion du temps, par la mort partout à l'oeuvre, par la promesse inéluctable de l'anéantissement de tout ce que nous aimons — l'oeuvre d'art apporte un peu d'éternité. C'est le remède souverain, le havre de paix vers lequel nous soupirons, une goutte d'eau fraîche sur nos lèvres fiévreuses (p. 95).

Comme on le verra par la suite, ce thème du rôle rassurant de l'art visuel sera repris maintes fois dans l'oeuvre de Tournier et en particulier dans le récit de Balthazar dans Gaspard, Melchior et Balthazar.

A travers ces passages tirés du Roi des aulnes, l'on constate que même dans les premières oeuvres de Tournier, la problématique de l'image se présente comme thème important. La possibilité des emplois louches, même sinistres, de la

photographie se manifeste clairement dans les expériences de Tiffauges. Même s'il est un "ogre" à qui on n'aurait pas envie de s'identifier, ses réactions parfois monstrueuses sont néanmoins révélatrices du pouvoir qu'a l'image d'exciter l'imagination et le désir sexuel. Comme le dit le critique Jean-Didier Wolfromm, "[o]n préfère évidemment imaginer un ogre photographique qui remplacerait la sanglante mastication de la famille Poucet par une bonne photo montrant les sept frères sains et saufs endormis dans le même lit. Un ogre rendu végétarien par sa fringale d'images".[12] Etant donné qu'on ne peut pas empêcher l'existence des "ogres", mieux vaut tolérer ceux qui ne prennent que des photos.

ii) Les Météores

La problématique de l'image apparaît sous de diverses lumières dans Les Météores. Parmi les passages les plus intéressants du roman qui traitent de ce thème sont ceux où Alexandre explique sa théorie de l'imitation; où le prêtre Koussek parle de l'interdiction de l'image dans le contexte des trois ères bibliques; et finalement où Jean contemple les portraits de son frère vers la fin du roman. L'on trouve dans chacun de ces

---

[12] Jean-Didier Wolfromm, "Un ogre photographique", Magazine Littéraire, No. 226, janvier 1986, p. 17.

épisodes des idées qui seront reprises par la suite dans d'autres oeuvres de Tournier.

Vers le début du roman, un des personnages les plus intéressants créés par Tournier, l'oncle Alexandre, "dandy des gadoues", explique sa théorie de l'imitation. Selon lui, "l'idée est plus que la chose, et l'idée de l'idée plus que l'idée."[13] Grâce à l'imitation donc, une chose accède à une valeur plus élevée car la copie, c'est "l'original cerné, possédé, intégré, éventuellement multiplié, bref pensé, spiritualisé" (p. 87). L'original est ainsi dépassé par son imitation, idée qui sera reprise dans La Goutte d'or où le photographe-artiste Mustapha défendra son emploi des scènes de fond représentant le Sahara au lieu de faire ses photographies en pleine nature, en déclarant que ses photographies sont des oeuvres d'art et que n'importe qui peut faire de la photographie naturaliste. Dans ce contexte, l'idée de l'imitation revêt un aspect ludique, voire parodique, car Mustapha n'est ni philosophe ni artiste; il cherche tout simplement à satisfaire aux clients tout en gagnant sa vie. Néanmoins, le thème de l'imitation est d'une très grande importance dans l'oeuvre de Tournier étant donné que ses oeuvres sont, le plus souvent, des histoires déjà connues qu'il raconte à nouveau.

---

[13] Michel Tournier, Les Météores, Paris: Gallimard Editions NRF, 1975, p. 86. Toute autre référence à ce roman dans ce premier chapitre sera intégrée dans le texte du chapitre.

Le prêtre Koussek, ami d'enfance d'Alexandre, fait appel aux Testaments de la Bible pour exprimer ses idées concernant l'image et la ressemblance. Il trace la réception de l'image dans les trois ères bibliques: celle du Père, celle du Fils, et celle du Saint-Esprit, tout en signalant que ce n'est que dans l'ère du Fils que la production des images est encouragée.

> Il est remarquable, par exemple, que l'Esprit décourage la figuration peinte, dessinée ou sculptée. Cette absence de visage du souffle spirituel s'accorde bien avec la malédiction que la loi mosaïque fait peser sur la représentation des êtres par l'image. Mais comment ne pas voir l'immense enrichissement que constituent pour la foi les icônes, les vitraux, les statues, les cathédrales elle-mêmes fourmillant d'oeuvres d'art? Or cette floraison géniale, maudite par le Premier Testament et stérilisée par le Troisième Testament — celui de l'Esprit-Saint, les Actes des Apôtres — , c'est dans le Testament du Fils qu'elle trouve toutes ses semences, et surtout le climat dont elle a besoin (p. 139).

La "floraison" de l'image dans l'ère du Fils est une expression du rachat de l'Homme; le Verbe devenu chair peut être représenté sans peur d'idolâtrie car c'est Dieu qu'on adore. Ce thème de la rédemption sera élaboré dans la version que fera Tournier de l'histoire des rois mages, Gaspard, Melchior et Balthazar.

Lorsque Paul voyage au Japon, à la poursuite de son jumeau, il trouve onze portraits de Jean peints par l'artiste Urs Kraus. Il les examine afin de découvrir ce que son frère est devenu. Il voit que "l'élan initial" de Jean se révèle dans ses portraits,

idée qui marque, selon Colin Davis, une transition dans l'oeuvre fictive de Tournier, car désormais l'oeil aura un rôle plus important à jouer.[14] En effet, les onze portraits sont autant de clés aux serrures qui séparent les frères jumeaux et c'est en faisant l'analyse du visage de Jean que Paul espère comprendre l'état d'âme de son frère. Il découvre dans le "masque" que Jean a présenté au portraitiste, "une fièvre de vagabondage qui tourne à la panique dès qu'un séjour quelconque menace de se prolonger" (p. 466). Il se lamente sur la disparition du frère qui avait été son double. "Du vent, du vent et encore du vent, c'est tout ce qui reste dans ce front, ces yeux, cette bouche. Ce n'est plus un visage, c'est une rose des vents" (p. 466). Cette analyse des traits de Jean est un exercice semblable à celui auquel se livrera l'apprenti calligraphe dans l'histoire de "La Reine blonde" de La Goutte d'or; c'est en traduisant l'image en signes que le calligraphe cherchera à apprivoiser le pouvoir maléfique d'un portrait. Dans Les Météores, il n'est pas question de détruire l'envoûtement d'une image maléfique mais plutôt de se servir des signes externes pour interpréter l'état d'âme du frère perdu.

Comme les leçons du maître calligraphe dans "La Reine blonde", les idées du sage japonais Shonin aident Paul à dégager

---

[14] Davis l'explique ainsi: "Through the agency of art and in the intimacy of the eye, the passage from outer form to inner truth is effected." (Colin Davis, Michel Tournier: Philosophy and Fiction, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 147 - 148.)

le sens des portraits. Shonïn parle du rapport entre l'objet et la place qu'il occupe dans l'espace et dans le temps, ce qui produit l'essence qui est unique à chaque objet. En parlant de ses portraits de Jean, Urs Kraus, qui a lui aussi subi l'influence du maître Shonïn, explique que "la situation d'un être ou d'un objet dans l'espace n'était pas indifférente, mais mettait en cause sa nature même" (p. 475). Kraus déclare "qu'il n'y a pas de translation sans altération" et qu'ainsi les changements que Paul note dans le visage de son frère témoignent de "l'infinie complexité de la place qu'il occupait dans l'espace" (p. 475-6). Cette théorie rappelle l'effet produit par la photographie, qui peut être le reflet le plus fidèle de l'essence d'un objet car les environs de l'objet peuvent être aussi représentés, aidant ainsi à situer l'objet auquel on s'intéresse.[15]

(iii) "Les Suaires de Véronique"

Dans "Les Suaires de Veronique", conte publié dans Le Coq de

---

[15] L'aspect menteur de la photographie constitue un des thèmes centraux de La Goutte d'or. Voir aussi les livres de Susan Sontag et de Stuart Ewen concernant les mensonges visuels rendus possibles par la photographie.

bruyère[16], Tournier sonde les limites du rapport photographe-photographié, exposant ainsi le potentiel maléfique de l'acte photographique. Le conte a lieu au festival photographique d'Arles, ce qui donne une allure réaliste aux événements racontés. Le narrateur, qui, d'après plusieurs critiques, représenterait Tournier lui-même, rencontre la photographe Véronique et son modèle pour la première fois à la plage, où toute une foule photographie le jeune et bel Hector. Très conscient de sa beauté, Hector accepte l'attention des photographes comme une sorte d'hommage à son corps magnifique.

L'année suivante, le narrateur rencontre Hector et Véronique à Arles, mais cette fois-ci, Hector est radicalement changé. Véronique montre au narrateur des photos qu'elle a prises d'Hector tout en lui expliquant ses théories de la photographie. Elle parle de l'importance du visage dans la photographie nue, insistant sur le fait que le visage est "la clé au corps" ou "le corps même traduit dans un autre système de signes" (p. 146). Ainsi, la minceur du corps d'Hector, cultivée par Véronique afin de produire des photos qu'elle juge intéressantes, se reflète dans son visage. L'importance du visage comme clé au corps et ainsi à toute la personnalité du sujet est une idée centrale dans l'oeuvre

---

16 Michel Tournier, "Les Suaires de Véronique", Le Coq de bruyère, Paris: Gallimard Editions NRF, 1978. Toute référence à ce texte sera intégrée dans le texte du chapitre.

de Tournier; voir, par exemple, les contes "Barberousse" et "La Reine Blonde".

Pendant cette deuxième rencontre avec Véronique, celle-ci montre au narrateur avec beaucoup de fierté, les photos qu'elle a faites d'Hector, déclarant que la beauté qui s'y dévoile est sa création. Elle définit la photogénie comme une beauté dans le sujet qui se cache jusqu'à ce que le photographe la voie et la révèle. Sans l'oeil photographique donc, cette beauté n'existerait pas. Mais pour le narrateur, le jeune homme dans ces photos bizarres lui rappelle surtout un insecte épinglé dans une boîte d'entomologiste. Illuminé par "une source lumineuse unique et violente," le corps d'Hector "paraît figé, fouillé jusqu'à l'os, disséqué comme par un simulacre d'autopsie ou de démonstration anatomique" (p. 147). Le narrateur remarque qu'Hector ne porte plus autour du cou une grande dent de tigre que des indigènes du Bengale lui auraient donnée comme protection contre les tigres. Lorsque le narrateur fait remarquer que ce type de photographie "n'est pas précisément ce qu'on appelle le "pris-sur-le-vif'", Véronique répond que la vie n'est pas son fort. Elle constate qu'il y a deux écoles de photographie: celle qui cherche l'image "surprenante, touchante, effrayante" et celle de l'image "délibérée, calculée, immobile" (p. 147). Cette dernière "vise non l'instant mais l'éternité", tandis que la première sert surtout à illustrer "la déchirante insignifiance de

la condition humaine, surgie du néant et condamnée à y retourner" (p. 148). Véronique fait partie de cette deuxième école de photographie qui aurait, d'après ses explications, quatre domaines privilégiés: le portrait, le nu, la nature morte et le paysage. Lorsque le narrateur remarque, en jouant avec les termes, que les photos de Véronique sont du côté "pris-sur-le-mort", Véronique ne fait pas d'objections, disant que la mort est un de ses plus grands intérêts et qu'elle ira "fatalement" un jour photographier des cadavres à la morgue.

Véronique semble contrôler chaque aspect de la vie d'Hector, y compris son régime alimentaire, ses exercices physiques et même le nombre d'heures qu'il dort. Elle parle de lui "avec un air de triomphe", disant que c'est son oeuvre, "cette masse sculpturale et dorée" (p. 151). Néanmoins peu après cette rencontre, le narrateur apprend qu'Hector a fait une fugue, laissant une lettre à Véronique qui explique ses réactions à la sorte de photographie pratiquée par Véronique. Il énumère le nombre de prises de vue que Véronique lui a arrachées pendant son séjour comme son modèle. Chaque fois, une partie de son être est entrée dans "le piège à images" (p. 152).

> Vous m'avez plumé comme une poule, épilé comme un lapin angora. J'ai maigri, durci, séché, non sous l'effet d'un quelconque régime alimentaire, mais sous celui de ces prises, de ces prélèvements effectués chaque jour sur ma substance. Est-il besoin de dire que tout cela n'aurait pas été possible si j'avais gardé ma dent? Mais, pas folle, vous me l'aviez fait enlever, ma dent magique. Maintenant,

> je suis vidé, épuisé, ravagé. Ces vingt-deux mille cent trente-neuf dépouilles de moi-même que vous avez classées, étiquetées, datées avec un soin jaloux, je vous les laisse. Je n'ai plus que la peau et les os, et je veux les garder (p. 152).

C'est à la suite de cette terrible "mise à sac" de son corps et de son âme, qu'Hector cherche à échapper complètement à l'influence sinistre de Véronique.

Cependant, lors de l'exposition photographique d'Arles l'année suivante, le narrateur découvre qu'Hector n'a pas réussi à échapper et pire, qu'il a dû subir encore des expérimentations conçues par Véronique. En effet, au lieu de manipuler les moyens techniques de son art, Véronique expérimente directement sur son modèle; elle pratique la photographie directe ou ce qu'elle appelle "la dermographie". En se servant de grandes feuilles de papier photographique, elle commence par exposer ces feuilles à la lumière du jour, ensuite elle fait plonger Hector dans un bain de révélateur puis elle le couche sur le papier dans diverses poses. Il en résulte "d'étranges silhouettes écrasées" (p. 156) qui ressemblent aux images bizarres des Japonais foudroyés qui restaient sur des murs à Hiroshima. Encore plus violente que les milliers de prises de vue dont Hector s'est déjà plaint, cette nouvelle technique expose le modèle a de vrais risques pour la santé. Atteint d'une dermatose généralisée, il doit être hospitalisé lors de ces séances de photographie directe. Malgré sa fugue et le désir exprimé dans sa lettre de se préserver la

peau et les os, Hector ne semble pas capable de s'échapper des intentions funestes de Véronique; bientôt elle aura littéralement pris sa peau.[17] Ainsi les "suaires" de Véronique sont-elles la dernière étape dans ses expérimentations car Hector meurt à la suite des bains chimiques qu'elle lui fait subir. Véronique explore les limites de la forme dans ses expérimentations, effaçant ainsi les bornes qui séparent l'image du référent. Ses photos d'Hector le déplacent comme sujet car les images qu'elle crée deviennent plus importantes que le vrai homme.[18] Enfin, il ne reste aucune trace du sujet sauf ce que Véronique a fait de lui: ses suaires, cette série de "peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares" (p. 157). Dans cette nouvelle macabre, où la photographie devient une pratique explicitement violente et meurtrière, l'aspect sinistre possible de cet art est mis en relief. Marja Warehime décrit l'art photographique tel que pratiqué par Véronique comme une entreprise périlleuse, magique ou même démoniaque. Les suaires supplantent l'être vivant et en tant

---

17 Ce type de photographie réalise les peurs de beaucoup de gens que la photographie nous expose à une perte de notre substance même; ce thème sera repris selon la perspective d'un "primitif" dans La Goutte d'or.

18 Cf. Marja Warehime, "Writing the Limits of Representation", SubStance, no. 58, 1989, p. 53. Les ambitions de Véronique comme décrites par Warehime ressemblent curieusement aux raisons données par les autorités islamiques pour l'interdiction de l'image. Voir notre Chapitre III ci-dessous.

qu'artiste-créatrice, Véronique croit avoir le droit de faire de son modèle tout ce qu'elle désire. Elle finit par sacrifier Hector afin d'avancer son art et, malgré son choix d'une chapelle pour exposer son oeuvre, il n'est nullement question d'une apothéose spirituelle pour Hector. Tel un animal dont on coupe la tête afin de la préserver au mur comme trophée, ou l'insecte épinglé par l'entomologiste, l'homme qu'Hector était ne vaut rien aux yeux de Véronique; elle ne s'intéresse qu'à sa belle dépouille. Comme nous le dit Christiane Baroche, cette nouvelle nous présente une "dialectique du prédateur et de la proie," et "pose sans le résoudre autrement que par la mort, le dilemme de l'image, de la ressemblance, de la contamination, de l'une par l'autre et de leur irréductible coexistence".[19] La photographie directe pratiquée par Véronique relève de la même mentalité de photographe-prédateur que l'on a déjà vue chez Tiffauges mais qui est ici poussée au-delà de toute limite; seule la mort du modèle peut arrêter les activités sinistres de Véronique.

(iv) Des Clefs et des serrures

Comme le suggère le titre de l'album, Des Clefs et des serrures est une oeuvre consacrée en grande partie au jeu des

---

[19] Christiane Baroche, "De la clé de l'instant à la serrure du mythe", Sud, 61 (Hors série), 1986, p. 161 - 169.

opposés. Ce livre comprend une quarantaine de photos de divers photographes contemporains, accompagnées de commentaires ou de petites histoires écrits par Tournier. Le thème des opposés est introduit dès le premier texte du livre où Tournier décrit les caractéristiques des clefs par rapport aux serrures. Pour lui, la serrure évoque "le visage humain, le livre, la femme, chaque pays étranger, chaque oeuvre d'art, les constellations du ciel", tandis que les clefs sont "les armes, l'argent, l'homme, les moyens de transport, chaque instrument de musique, chaque outil en général".[20] Jouant ensemble, les opposés peuvent créer une totalité harmonieuse; cependant, c'est souvent un manque d'équilibre qui donne lieu à un mystère, à une énigme: d'un côté, la serrure sans clef peut signaler "un secret à percer, une obscurité à élucider", de l'autre côté, la clef sans serrure, "c'est une invitation au voyage" (p. 8). Le thème de la clef et de la serrure n'est pas limité à ce livre de photographies; des images de clefs et de serrures réapparaissent aux moments significatifs dans les romans de Tournier. Par exemple, Tiffauges, en observant les jeux d'enfants qu'il aime tant photographier, remarque que leurs chassés-croisés sont autant

---

20 Michel Tournier, Des Clefs et des serrures, Paris: Chêne/Hachette, 1979, p. 8. Toute autre référence à l'album sera intégrée dans le texte du chapitre.

d'hiéroglyphes dont il n'a pas la clé.[21] Balthazar, lors de sa rencontre avec Gaspard à Hébron, déclare avoir trouvé une "nouvelle clef" — l'idée d'un Adam noir — qui semble très prometteuse pour percer le mystère de l'interdiction de l'image.[22] Plus tard dans le roman, le prince Taor, ayant écouté les rapports des trois rois mages de leurs rencontres avec l'Enfant, déclare qu'il ne croit pas avoir compris l'essentiel de leurs rapportages qui ne sont pour lui que "comme des clefs sans serrures aussi bien que comme des serrures sans clefs".[23] Dans La Goutte d'or, l'image de la clef et de la serrure se trouve intégrée dans un des plus importants passages du roman, où le maître calligraphe Abd Al Ghafari enseigne l'importance du signe aux apprentis. "L'effigie est verrou, l'idole prison, la figure serrure. Une seule clef peut faire tomber ces chaînes: le signe."[24]

Dans l'essai "Les accidents, les niaiseries et le reste", Tournier établit un rapport entre les clefs et les serrures et la photographie en suggérant que Louis XVI, qui aimait avant toute autre occupation forger des clefs, aurait été photographe si la photographie avait existé à cette époque-là (p. 69). Tournier

---

[21] Michel Tournier, Le Roi des aulnes, p. 103.

[22] Michel Tournier, Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 52.

[23] Ibid, p. 217.

[24] La Goutte d'or, p. 234.

voit en ce roi patient le précurseur du photographe Edouard Boubat qui rejette le "pris-sur-le-vif" en faveur de l'image figée, image qui incarne la permanence, la fidélité, et la confiance (p. 71).

Parmi les essais qui sont consacrés aux arts photographiques figure un qui porte sur la question du rôle du corps dans la photographie de la mode. En examinant les nus de Jean-Loup Sieff, qui a commencé sa carrière de photographe en travaillant pour les magazines de mode, Tournier remarque une "mortification" de la chair de la femme photographiée. "Dans la photographie de mode, le vêtement est roi, le corps ravalé au rôle de présentoir à vêtements, portemanteau, cintre. C'est pourquoi un mannequin n'est jamais assez mince, diaphane, squelettique" (p. 82). D'après Tournier, les images froides et arrogantes de Sieff expriment le même mépris qu'il a manifesté pour le corps habillé dans ses photos de mode. En effet, "l'oeil de Sieff ne voit que des épures" (p. 85). Tournier va reprendre le thème du corps négligé, sinon méprisé, dans La Goutte d'or où Idriss sera photographié maintes fois et son corps pris comme modèle pour les mannequins de type "maghrébin" sans que personne l'apprécie pour lui-même.

Dans l'essai "Diaphragme", Tournier examine l'opposition clarté/profondeur, question qui se pose incessamment au photographe lorsqu'il choisit le diamètre du diaphragme. Plus on ferme le diaphragme, plus la profondeur de l'image est augmentée

et, inversement, le diaphragme plus ouvert produit une image plus claire pour être moins profonde. Les commentaires de Tournier dans cet essai ne sont point limités aux pratiques photographiques, car il voit dans cette opposition une application plus étendue. "Rien de plus universel en vérité que ce dilemme qui oppose profondeur et clarté, et oblige à sacrifier l'une pour posséder l'autre" (p. 87). Il divise les personnalités en deux catégories; celles d'une clarté superficielle et celles d'une profondeur obscure (p. 88). Cette analyse est sans doute d'une simplicité réductrice mais n'est quand même pas tout à fait sans valeur, l'homme politique moderne étant trop souvent l'exemple d'un caractère apparemment très clair mais manquant de profondeur. Or plus la société démocratique exige une image agréable par-dessus toute autre qualité chez ses chefs d'état, plus elle a tendance à préférer celui qui sait cultiver son image télévisée au prix des qualités plus appropriées à un homme qui exerce une si grande influence sur le sort d'une nation. Ronald Reagan est un très bel exemple de la réussite de ceux qui sont responsables de la création de président-vedettes.

Dans trois essais intitulés "L'autoportrait", "L'image érotique" et "Le portrait nu", Tournier se penche sur l'histoire et l'importance des images intimes. Dans "L'autoportrait", il trace l'histoire de cette forme, notant qu'au début le peintre ne révélait que très peu de lui-même. La Renaissance, époque de

l'individualisme naissant, a vu l'apparence de plus en plus ouverte du peintre lui-même dans son oeuvre jusqu'au point où Albrecht Dürer osait consacrer des tableaux entiers à son propre visage. Rembrandt, un siècle plus tard, avec ses nombreux tableaux, gravures et dessins, un très grand nombre ayant pour sujet le peintre lui-même, serait "le grand champion" de l'autoportrait (p. 98). Mais selon Tournier, c'est peut-être Vincent Van Gogh qui a produit les autoportraits les plus touchants où il semble révéler ses blessures psychologiques à travers ses toiles dramatiques et tourmentées.

Le genre de l'autoportrait a une importance en termes religieux aussi bien qu'artistiques, et c'est en examinant cet aspect que Tournier remonte aux sources de l'autoportrait: la création d'Adam, "c'est-à-dire l'image d'un *créateur en train de créer*" (p. 99). C'est ainsi que l'autoportrait est "le seul portrait qui reflète un créateur au moment même de l'acte de création". Voilà une question qui revêt un très grand intérêt pour Tournier car une grande partie de Gaspard, Melchior et Balthazar sera consacrée à ce sujet.

Dans "L'image érotique", Tournier parle de la place privilégiée de la photographie dans l'érotisme à cause de la distance diminuée entre le modèle et le spectateur. "Posséder la photographie de l'être désiré, c'est une grande satisfaction", alors que prendre soi-même sa photographie serait le comble de

cette satisfaction. Comme on l'a déjà vu dans les passages tirés du Roi des aulnes, l'acte de prendre des photos a souvent des connotations non seulement sexuelles mais aussi violentes dans certaines circonstances, selon la mentalité du photographe.

"Le portrait-nu" nous présente le récit d'une rencontre que Tournier a eue avec une jeune étudiante qui préparait un mémoire de maîtrise sur l'ogre dans la littérature. Voyant qu'elle s'intéressait beaucoup plus à ses appareils de photo et à son laboratoire de tirage qu'au bureau où il écrit, il a suggéré une séance de photos. Elle a accepté et est bientôt apparue toute nue. Lui, qui pensait faire un portrait, s'est décidé à persister dans son projet malgré le malentendu. C'est ainsi qu'il a découvert le "portrait-nu", où la chair, libérée des contraintes des vêtements, projette une lueur de cette libération heureuse jusqu'au visage. "Il s'agit d'une sorte de rayonnement venu d'en bas, d'une émanation corporelle agissant comme une sorte de filtre, comme si la chair dénudée faisait monter vers le visage une buée de chaleur et de couleur" (p. 114).

(v) Miroirs, Vues de dos, Rêves

Entre 1973 et 1981, Tournier a collaboré à la création de trois albums de photographies avec deux photographes contemporains, Edouard Boubat et Arthur Tress. Le premier album, Miroirs, publié en 1973, est un projet de Tournier et d'Edouard

Boubat qui a pour but de réunir texte et image, alors que dans Rêves, ouvrage d'Arthur Tress publié en 1979, les textes de Tournier ne visent pas à expliquer les images mais plutôt à faire des observations sur l'oeuvre de Tress. Vues de dos, paru en 1981, juxtapose les photos de Boubat et les méditations de Tournier sur divers sujets. Les textes ne prétendent pas expliquer les images; celles-ci ne sont que le point de départ aux idées de Tournier. Ces trois ouvrages nous permettent ainsi de pénétrer la façon de penser de celui-ci au sujet des images photographiques.

L'album Miroirs comprend quatre-vingt-trois photographies d'écrivains, chaque photo placée en face d'un commentaire de l'écrivain en question. Ce projet, conçu par Tournier, comme il nous l'explique dans la présentation, a pour but d'effectuer un mariage entre le texte et l'image. Un tel mariage n'est point facile à créer, car dans la plupart des cas l'un des deux genres prendra le dessus, détruisant la possibilité d'un rapport harmonieux et illuminant. Il est question, selon Tournier, "d'un problème de préséance":

> Les meilleurs dessins humoristiques sont "sans parole", et ce mot même de "légende" dont on désigne le texte bref qui prétend expliquer une image paraît le dénuer *a priori* de tout fondement. Aussi bien les écrivains répugnent généralement à prendre pour thème des photographies placées en regard de leur page d'écriture. Passe encore qu'on illustre leurs oeuvres, mais c'est beaucoup leur demander que de vouloir à l'inverse les

ravaler au rôle de commentateurs.[25]

En demandant aux écrivains d'écrire le texte qui accompagnera leur propre photo, il découvre une façon de faire sortir "du même mouvement", l'image et le signe.

Tournier a voulu collaborer avec Boubat, croyant que celui-ci était "le plus grand portraitiste de notre temps" et que l'unité de style de celui-ci ainsi que la constance de son talent garantiraient le succès du projet. Tournier parle à cet égard de l'importance primordiale du rapport entre le photographe et son sujet. "Tout le secret du portrait photographique est dans la qualité de la relation que le photographe doit savoir créer avec son modèle", car ce "dialogue" entre les deux, tel le rapport peintre-modèle, se reflète dans l'image produite. Ayant créé un vide dans le domaine du portrait, la photographie se doit de le remplir en établissant une substitution au moins aussi réussie. L'oeuvre de Boubat, qui sait "susciter un moment d'innocence et de rémission, un désarmement des coeurs" chez ses modèles, en est témoin du succès de ce remplacement technologique.

Alors que Miroirs juxtapose les portraits de Boubat et les propos des écrivains, l'album Vues de dos comprend des photos de Boubat — photos, précisément, de dos, humains et autres — avec pour texte des réflexions de Tournier. Les méditations de

---

[25] Miroirs, Paris: Denoël, 1973, Préface.

Tournier n'expliquent pas les images; celles-ci servent plutôt de points de départ aux observations de l'auteur sur des sujets très divers. Par opposition à Miroirs, dont les portraits exigeaient la participation des modèles, la plupart des photos dans Vues de dos ont été prises "à la sauvette". Comme l'explique Tournier, l'on apprend bien des choses de la perspective de dos. Dans le premier essai, "Pile est la vérité!", Tournier fait remarquer que la perspective de dos est souvent très révélatrice du caractère d'un individu. "Combien de fois, ayant vu venir à moi un homme généreux, franc, courageux, j'ai découvert en le regardant s'en aller que ce n'était qu'apparence, car son dos avouait son avarice, sa duplicité, sa lâcheté!"[26] Le dos trahit donc souvent ce que le visage aimerait mieux cacher.

Dans la méditation, "La prière", qui accompagne une photo d'une foule de musulmans à la prière, Tournier note qu'ils adoptent une position vis-à-vis de leur Dieu qui exprime la crainte beaucoup plus que l'amour. Tournier voit un rapport entre ces hommes et ceux de l'Ancien Testament qui, en se courbant, le visage caché, pensaient "offrir moins de prise à la colère divine". Tournier fait remarquer que l'avènement du Christ a changé à jamais l'attitude de l'homme en face de Dieu car grâce au Fils, le visage humain est sanctifié. "Jésus remet l'homme debout

---

[26] Vues de dos, Paris: Gallimard, 1981. Il n'y a pas de pagination pour ce livre.

et, de l'index, il relève par le menton son visage incliné vers le sol". C'est ainsi que "l'amour fait place à la crainte". Gaspard, Melchior et Balthazar, comme on le verra au Chapitre II, constitue, entre autres, une méditation sur cette révolution.

Une photo intitulée "Paris vu de dos", qui montre les déchets qui restent après un marché en plein-air, suscite une réflexion sur la loquacité des détritus d'une ville. Tournier déclare que "chaque ville se définit de façon irrécusable par la quantité et la qualité de ses détritus". La plupart des gens aimeraient mieux oublier l'existence des déchets; cependant, leur destruction pose des problèmes de plus en plus graves. Dans deux de ses romans, Les Météores et La Goutte d'or, Tournier dénonce ce désir d'oublier les aspects les moins plaisants de la vie urbaine, et en même temps le désir d'oublier aussi avec les déchets, ceux qui sont marginalisés par cette vie. Dans Les Météores, Alexandre, "le dandy des gadoues", choisit de vivre au dépotoir dont il est responsable, déclarant y être le plus maître chez lui. Sa marginalité, qui est attribuable au moins en partie à ses préférences sexuelles, se reflète dans son choix de demeure. Idriss de La Goutte d'or est lui aussi un marginal, mais tandis qu'Idriss se trouve obligé, grâce à sa situation, de nettoyer les rues, Alexandre, en tant que citoyen français, a plus de choix. Néanmoins, Idriss trouve son emploi fascinant parfois à cause justement de la quantité et de la variété incroyables des déchets,

chose impensable dans les pays très pauvres.

A la différence des images de Boubat, qui réunissent l'humour, la tendresse et la beauté,[27] les photos d'Arthur Tress, présentées dans Rêves, sont d'un style brutal, "dissolvant".[28] Alors que l'oeuvre de Boubat exprime le plus souvent une attitude de bonheur devant la vie, celle de Tress relève plutôt de l'angoisse et du cauchemar. Parmi les thèmes les plus fréquents de Tress figurent la pollution, la mort, et l'oppression. Très dramatiques, ses images semblent être des mises en scène, calculées pour choquer le spectateur.

Tournier a fait la connaissance de Tress après avoir reçu du photographe son album Shadows. Tress, un Américain, avait lu Le Roi des aulnes lors de sa publication en anglais et avait envoyé son livre à Tournier, croyant que le créateur du photographe-ogre Abel Tiffauges devrait aimer ses images. De là est venue une amitié qui a mené à des voyages partagés et à la collaboration qui a produit Rêves. Le texte de Tournier dans ce livre bouleversant ne représente point un effort pour expliquer les images de Tress, mais constitue plutôt un compte rendu de toute l'oeuvre du photographe. Il annonce que "pour la première fois à [s]a

---

27 "Pile est la vérité", Vues de dos.

28 Rêves, Paris: Denoël, 1979, p. 30.

connaissance la photographie y parle seule, et trouve une poésie et même une métaphysique qu'elle seule pouvait exprimer" (p. 64). Tournier considère qu'à la différence de la plupart des photographes, qui ne sont pas plus créateurs que celui qui enregistre des sons sur son magnétophone, Tress est un artiste, un créateur, et qu'entre ses mains la photographie devient un art. Le génie de Tress, d'après Tournier, c'est de savoir "réunir les conditions d'une complicité généralisée. Complicité de personnes photographiées, des objets, des paysages, et la nôtre, par dessus le marché!" (p. 52).

Pour certains cependant, cette complicité entre le photographe et ses interlocuteurs peut entraîner des suites malheureuses. Le critique Alain Buisine déclare que les rapports entre Tournier et ses amis photographes Tress et Boubat sont responsables de ce qu'il appelle un dessèchement progressif de l'inspiration littéraire chez Tournier. Buisine affirme que, comme collaborateur des livres photographiques,

> Michel Tournier finds himself in a secondary position, as commentator and critic of photographs which in their inspiration belong to him. He has thus become metatextual to his own creations. This has occurred in such a way that his novel-writing has become progressively worn down, corroded, reduced, eaten away by photophilia.[29]

Selon Buisine, Tress et Boubat représentent deux côtés opposés du

---

[29] Alain Buisine, "A Dispossessed Text: The Writings and Photography of Michel Tournier", SubStance, 58, vol. 18, no. 1, 1989, p. 30.

caractère de Tournier et en collaborant avec eux, celui-ci rend trop concrètes ses inspirations, les sapant ainsi de leur force.[30] Buisine a tort, me semble-t-il, de voir une influence aussi négative dans ces collaborations photographiques; ce qu'il révèle à travers ses critiques, c'est plutôt son propre manque d'appréciation de l'évolution de l'oeuvre de Tournier et de l'intérêt croissant du romancier pour les arts visuels.

(vi) Le Vagabond immobile

Ce livre, semblable en cela à Vues de dos, rassemble de petites méditations de Tournier inspirées cette fois par les images de Jean-Max Toubeau, avec la seule différence qu'il s'agit ici de dessins au lieu de photos. Obligé de se tenir immobile pendant que Toubeau fait ses esquisses, Tournier se livre à des vagabondages intellectuels, émotionnels et spirituels, avec les images de son ami pour l'inspirer. Parfois son texte constitue un commentaire sur l'image qui se trouve à la page d'en face, mais le plus souvent Tournier raconte ses pensées sur des sujets très variés. Ses sujets de réflexion comprennent des observations sur le corps humain, les enfants, son jardin, sa maison, son chat, la

---

30 Pour Buisine, la preuve de la mauvaise influence d'une trop grande affiliation avec ces deux photographes professionnels est l'échec de La Goutte d'or, qu'il a trouvé décevant après le grand succès de Vendredi et Le Roi des aulnes.

télévision, l'amour, la jalousie et aussi des idées philosophiques. Il y a plusieurs observations, sous forme de petites esquisses, sur des sujets religieux, comme l'idée du Christ comme le Verbe devenu chair, ou l'histoire de la création d'Adam et Eve dans "Le Sosie de Dieu".

Parmi les commentaires les plus intéressants est celui qui accompagne un dessin représentant des objets d'usage quotidien que l'on a laissés sur une table. Ce dessin suscite une réflexion au sujet de l'expression, "nature morte". Tournier fait remarquer qu'il n'y a le plus souvent rien de mort dans des oeuvres de cette catégorie et qu'il s'agit plutôt d'une absence d'êtres humains. C'est un genre qui nous apprend à apprécier sous une lumière différente des objets tout à fait ordinaires et à les voir en tant qu'objets d'art. C'est un genre qui idéalise en quelque sorte ces objets, car le dessin les fait passer du niveau du relatif jusqu'à celui de l'absolu. Ils deviennent des "archétypes", "des idées platoniciennes".[31] L'idéalisation des sujets ordinaires dans une oeuvre d'art est un thème qui revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Tournier. Par exemple, on verra dans le Chapitre II que l'artiste Assour dans Gaspard, Melchior et Balthazar n'est satisfait de son art que lorsqu'il réussit à dégager le reflet du divin dans le visage des plus humbles des gens.

---

[31] Le Vagabond immobile, Paris: Gallimard Editions NRF, 1984, p. 69.

Il est donc évident que l'intérêt de Tournier pour l'image sous toutes ses formes — peinture, dessin, photographie, cinéma, etc. — n'est point un thème insignifiant. Cet intérêt est devenu, comme on le verra dans les Chapitres II et III, presqu'une obsession aussi bien dans son oeuvre romanesque que dans ses livres de photographies. Passons donc à Gaspard, Melchior et Balthazar, pour suivre la façon dont Tournier trace, dès ses origines dans la Bible, l'interdiction et la réhabilitation de l'image dans le monde chrétien.

Chapitre II: Gaspard, Melchior et Balthazar

Sous guise d'un simple récit des trois rois mages Tournier nous présente dans son quatrième roman, Gaspard, Melchior et Balthazar, une exploration à plusieurs niveaux de la problématique de l'image. Comme chaque roi raconte sa propre histoire, chaque récit illumine le thème de l'image d'une façon différente. Pour Gaspard, roi noir, il s'agit du désir d'accepter et de justifier sa propre image, et donc sa négritude. Quant à Balthazar, il cherche une solution au problème posé dans la Genèse de l'image et de la ressemblance. Melchior, roi détrôné, découvre, à travers sa rencontre avec l'Enfant, l'image du vrai roi. Le fil conducteur entre ces histoires diverses est le rapport entre l'image et le thème de la rédemption de l'homme, banni du Paradis et condamné à vivre la mortalité de la chair. Dans chaque récit, le conflit ancien se pose entre l'immanent et le transcendant, le temps et l'éternité. Ce conflit, qui se manifeste surtout dans le clivage entre le corps et l'esprit, sera résolu par la médiation du Christ, l'homme-Dieu, le Verbe devenu chair. Suivons, selon la structure du roman, le récit de chaque roi afin de découvrir comment cette réconcilation s'effectue.

i) Les rois racontent leurs histoires

L'étoile de Bethléem, qui s'arrête au-dessus du toit de l'étable où se trouve l'Enfant, fait son apparition dans Gaspard, Melchior et Balthazar sous forme d'une comète. Cet "être de clarté" figure dans la vie des personnages principaux à un moment décisif. Pour le roi Gaspard, c'est l'apparition de cette comète "à cheveux dorés" qui prépare l'intrusion de la blondeur dans sa vie, blondeur qui n'apportera que le malheur. Quand le prophète Barka Maï lui annonce l'avènement imminent d'une étrange comète blonde, Gaspard est un homme en paix avec lui-même. Son pouvoir semble être assuré et sa couronne lui va à merveille; il se voit noir et beau. Mais, cet état d'âme paisible ne dure pas longtemps car très tôt il se trouve tourmenté par un amour impossible pour une belle esclave blonde. Tout comme la comète fait irruption dans les cieux, la blondeur de Biltine, esclave phénicienne, bouleverse et fascine Gaspard dès l'instant où il la voit au marché. Tel qu'à un animal exotique que l'on collectionne pour un jardin zoologique, Gaspard s'intéresse à la jeune esclave et à son compagnon, qui font "deux taches dorées" au milieu de la foule des noirs.[32] Curieux, il l'achète et la fait venir à son palais

---

[32] Michel Tournier, Gaspard, Melchior et Balthazar, Paris: Gallimard Editions NRF, 1980, p. 12. Toutes les références à Gaspard, Melchior et Balthazar seront incorporées dans le texte de ce chapitre. Les références à d'autres textes se trouveront en

malgré les protestations de ses serviteurs qui se méfient des Blancs. Sa décision finit par exciter la haine et la jalousie de la maîtresse du harem qui déclare: "les Blancs se disent blancs, mais ils mentent. En vérité, ils ne sont pas blancs, ils sont roses, roses comme des cochons! Et ils puent!" (p. 19) Sourd aux protestations de celle-ci, qui est seule à oser parler au roi au sujet de ses amours, Gaspard se laisse tomber amoureux de Biltine. Sa blondeur l'émerveille; elle "brill[e] comme une statuette d'or au fond d'un coffre d'ébène" (p. 20). Mais c'est un amour teinté de malheur, et même de maladie.

Tout sépare roi et esclave: elle est l'inverse parfait de son maître — elle est femme, blonde, et sujette dans un pays étranger. En dépit de tout cela, Biltine prend très tôt le dessus; elle bouleverse le roi jusqu'à ce qu'il se sente poussé à quitter son royaume. Car plus il la regarde, plus il se rend compte de sa propre noirceur, noirceur qu'il finit par associer à la grossièreté, et même à la bestialité. Il ne peut plus se voir des mêmes yeux une fois exposé à la beauté et à la blondeur insolites de Biltine, qui doit le voir comme "incapable d'inspirer l'amitié, l'admiration, sans même oser parler d'amour" (p. 22). Tourmenté, il se souvient de la musique qu'il a entendue et des paroles du sage à la fleur de lys: "Cette musique déchirante,

---

note en bas de la page.

c'est Satan qui pleure devant la beauté du monde". Le pauvre nègre que j'avais conscience d'être, pleurait devant la beauté d'une Blanche. L'amour avait réussi à me faire trahir mon peuple du fond du coeur" (p. 22). Face à une beauté si opposée à celle qu'il a connue, Gaspard finit par tout rejeter sauf ce qui ressemble à son amour; il commence à avoir son propre corps en horreur.

Comme roi, Gaspard a le droit de demander n'importe quel service à ses sujets mais il ne peut commander leur amour. Ainsi, Biltine ne peut pas refuser de partager le lit royal mais son désir physique du corps noir de Gaspard ne peut être forcé. Face à l'horreur de sa peau noire qu'il croit lire dans les yeux de Biltine, Gaspard devient honteux de sa négritude. Sa peau d'ébène lui devient source de dégoût. Il lui arrive même d'essayer de changer la couleur de sa peau. Réuni un soir pour une fête privée avec Biltine et son "frère", Gaspard joue à se transformer en Blanc. Il met du kaolin sur le visage, et Biltire, à qui tout cela n'est qu'un jeu sans importance, couvre le sien de noir de fumée. Un moment arrive où Gaspard prend conscience de la nature sinistre de son jeu. Il voit comment il a essayé de changer son image face au monde; il a voulu se faire blanc pour être aimé de Biltine.

Suite à cette scène macabre où le roi noir essaie de se faire blanc pour gagner l'amour et l'admiration de son esclave,

Gaspard se rend compte que ce n'est pas seulement une question de noirceur ou de négritude qui le hante. Ce dont il a besoin est plus profond qu'une liaison amoureuse avec sa belle esclave; il veut l'adorer comme une sorte de déesse. Aimer une déesse, c'est à la fois aimer une femme infiniment belle, et la traiter comme surhumaine; cela devient un amour sacré. C'est ainsi qu'il a créé cette nuit-là une atmosphère religieuse avec de l'encens pour satisfaire à son désir vague et mal formé mais puissant d'adorer Biltine. Il déclare: "J'aimais Biltine, et les amoureux ne se font pas faute d'employer des mots comme idolâtrer, adorer, adoration. Il faut leur pardonner, parce qu'ils ne savent pas" (p. 28).

Néanmoins, la cécité de Gaspard ne dure pas, il se rend bientôt compte que son adoration de Biltine est illégitime; elle ne sera jamais plus que mortelle. "[S]i faible, si fragile" avec sa "puérile duplicité", Biltine ne méritera jamais l'adoration presque mystique du roi (p. 29). Sans savoir vers qui il peut diriger son besoin d'adorer, Gaspard subit l'angoisse d'une âme dont la solitude l'opprime. Il sent naître chez lui "un long cri silencieux qui ne v[eut] pas finir en moi, un appel vers autre chose, un élan vers un autre horizon" (p. 28). La révélation de la duplicité de Biltine, qui le trompe avec son "frère", force Gaspard à partir à la recherche de cet "autre chose", cet "autre horizon". Ayant découvert de façon brutale la trahison de son amour pour l'esclave blonde, Gaspard la fait arrêter; tout le

monde attend l'ordre de son exécution mais Gaspard, encore amoureux, ne peut se décider à la mettre à mort. C'est le prophète Barka Maï qui vient à l'aide du roi affligé. Il annonce à Gaspard l'arrivée de la comète blonde et pendant qu'ils l'observent qui danse dans le ciel, il suggère respectueusement que le roi devrait songer à partir en voyage pour soulager ses chagrins. Gaspard se décide ainsi à suivre l'astre capricieux là où il veut bien le guider. Sans qu'il le sache en quittant son pays désertique, ce voyage mènera Gaspard à des rencontres importantes et à des découvertes significatives qui vont transformer sa vie.

La première rencontre fatidique entre Gaspard et Balthazar a lieu à Hébron. Gaspard y arrive après un long et dur voyage et, voyant que les habitants de la ville la plus ancienne du monde ne l'accueillent guère, il fait son camp à côté. C'est là qu'il rencontre Balthazar, conjoncture qui marque une nouvelle époque et un changement d'idées important pour chacun de ces souverains si différents. Dès qu'il apprend la présence de Gaspard et de son entourage, Balthazar l'accueille, lui accordant toutes les attentions et tous les respects dus à un roi étranger. Il invite Gaspard à dîner et comme il ne convient pas aux rois de s'interroger au sujet de leurs projets, ils doivent attendre pour se renseigner jusqu'à ce qu'ils soient seuls avec leurs ser-

viteurs, ces derniers n'ayant point d'empêchements à cet égard. Selon toute indication physique, Balthazar ne voyage que pour le plaisir de se déplacer en grand luxe; cependant, son intérêt pour les objets d'art de toute espèce semble annoncer un but artistique. Intrigué, Gaspard doit attendre le rendez-vous du lendemain pour de plus amples renseignements au sujet du vieux roi de Nippur.

Les deux rois se rencontrent auprès des tombeaux d'Adam et d'Eve. Gaspard s'étonne un peu de voir les émotions très fortes de Balthazar lorsque celui-ci examine le champ où, selon la légende, Dieu a pris de la terre pour former Adam. Gaspard ne sait pas d'abord apprécier la signification de ses mots, mais il écoute avec grand intérêt les paroles de Balthazar au sujet du problème de l'image et de la ressemblance. Prenant les premières lignes de la Genèse comme point de départ de ses réflexions, Balthazar médite sur la signification des mots, "Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance"; il y cherche la clé du mystère de l'interdiction de l'image. Cette phrase énigmatique révèle une relation aussi bien physique que spirituelle entre l'homme et son Créateur. Mais c'est aussi une description problématique. Pourquoi les deux mots, "image" et "ressemblance"? Ne décrivent-ils pas tous les deux l'apparence? Balthazar voit une différence très subtile mais aussi très importante entre les deux. D'après lui, l'image ne décrit que l'apparence extérieure alors que la

ressemblance signale un rapport original et profond avec un Dieu autoportraitiste. "C'est sans doute que la ressemblance comprend tout l'être - corps et âme - tandis que l'image n'est qu'un masque superficiel et peut-être trompeur" (p. 45). Etre l'image de Dieu le père sans Lui ressembler symbolise, selon les idées de Balthazar, la déchirure de l'homme après sa chute où il a pris conscience de ses faiblesses et de ses imperfections par rapport à son Créateur.

Avant d'avoir commis le premier péché, l'homme aurait été en harmonie parfaite avec Dieu: "il était pur et simple comme un lingot d'or" (p. 46). Dans cet état pur, remarque Balthazar, les deux mots, image et ressemblance, ne signifiaient qu'un seul phénomène, une seule origine. La disparition de cette unité correspond à la perte d'innocence de l'homme car dès qu'il essaie de mentir à Dieu, il ne peut plus être en harmonie avec cet Etre parfait. C'est par la Chute que l'homme est entré dans le Temps; car selon la légende, pendant qu'il restait en harmonie parfaite avec son Créateur, l'homme était lui aussi immortel. Mais une fois banni du Paradis, il est devenu sujet aux ravages du Temps: il était mortel. Cependant, un vestige de ses origines lui restait; en dépit des imperfections physiques, son visage, "petite image trompeuse", reflétait son origine lointaine, "reniée, bafouée, mais non pas effacée" (p. 46).

L'interdiction de l'image parmi les peuples sémites résulte,

d'après les idées de Balthazar, de cette déchirure lointaine et mystérieuse entre l'homme et Dieu. Désormais, une malédiction frappe la figuration de l'homme par la peinture ou par la sculpture (p. 46), car "ces arts se font les complices d'une imposture en célébrant et en répandant *une image sans ressemblance*" (p. 46). Balthazar se plaint de la malédiction, "répercutée dans tout l'Orient" (p. 67), qui pèse sur l'image, et il se demande s'il n'y aura jamais de rémission, de réconciliation entre la vérité éternelle et le visage humain.

Gaspard, en écoutant ces paroles énigmatiques, comprend qu'elles ont quelque importance pour lui aussi. Il regarde la terre et, lorsque Balthazar a fini, il en ramasse une poignée. Il demande à Balthazar la couleur de cette terre légendaire d'où vient le premier homme. Balthazar lui répond que la terre est noire; noire comme la peau du roi de Méroé. Alors ils contemplent ensemble l'idée d'un Adam nègre qu'ils trouvent assez prometteuse. Pour Gaspard une telle image provoque une nouvelle prise de conscience car la couleur de sa peau, qu'il a fini par haïr auprès de Biltine, aurait peut-être une valeur peu anticipée pour être associée à l'autoportrait de Dieu. Pour Balthazar, l'idée d'un Adam noir présente une nouvelle perspective très prometteuse sur le problème de l'image qui le hante depuis si longtemps.

A la lumière de sa révélation à Hébron, Balthazar entrevoit de nouvelles réponses possibles à la question de l'image et de la

ressemblance. L'idée d'un Adam nègre le pousse à explorer plus profondément le rapport entre le Noir et l'image.

> Car il est évident que le Noir possède plus d'affinités que le blanc avec l'image. Il n'est que de voir comme il porte, mieux que le Blanc, des ornements, des vêtements de couleurs vives, et surtout des bijoux, pierres et métaux précieux. Le Noir est plus naturellement idole que le Blanc. Idole, c'est-à-dire image. (p. 52)

Parmi les serviteurs de Gaspard, Balthazar voit ce qu'il appelle des hommes-images, lesquels manifestent, à travers leurs scarifications et leur tatouages, une affinité très matérielle avec l'image. Le tatouage, d'après Balthazar, "C'est une amulette permanente, un bijou vivant qu'on ne peut enlever parce qu'il est consubstantiel au corps" (p. 52). En se décorant de tatouages, ils deviennent eux-mêmes images. Mais plus qu'ornementation, les tatouages des serviteurs de Gaspard ont une importance morale. Gaspard déclare qu'il n'a jamais été trahi par un tatoué. Il explique ce phénomène en disant que c'est le corps même du tatoué qui lui interdit la trahison. D'après lui, la fidélité des tatoués est attribuable à la participation de l'âme, qui est aussi marquée à jamais au moment du tatouage. Une fois empreint de cette façon, le corps ainsi que l'âme du tatoué appartiennent désormais "à l'empire des signes, signaux et signatures" (p. 53). Autrement dit, le tatoué "est écriture et parole" (p. 53), sa peau devient logos. Pour Balthazar, les tatoués parmi les serviteurs de Gaspard sont l'évidence d'une affinité "adamique et

paradisiaque" entre l'homme noir qui pratique "ces arts corporels" et le premier homme (p. 53). Il déclare que cette espèce d'incarnation des signes trouve "son paroxysme" dans certaines des tribus africaines qui font des scarifications en relief.

La description très détaillée du processus de la scarification en relief fait écho à un passage du livre Des Clefs et des serrures, publié un an avant Gaspard, Melchior et Balthazar. Dans "Les dieux des steppes", Tournier décrit les photographies faites par Leni Riefenstahl de la tribu Nouba Kau. Cette tribu primitive, parce que très isolée, habite les montagnes du Soudan et "cultive au suprême degré l'art du tatouage et de la peinture faciale." Ces gens "sculptent leur propre chair de scarifications d'une cruauté insoutenable."[33] Selon Tournier: "[c]et art corporel nous invite à réfléchir sur la relation du signe et du corps humain dont il émane forcément," car le Nouba fait de son corps

un grimoire. Il s'identifie à son propre chef-d'oeuvre pictural et sculptural. Ici le verbe s'intègre totalement à la chair. Chaque corps est un poème muet et non-écrit.[34] Ainsi l'intégration du signe à la chair d'un homme sous forme de tatouages et de peintures fait de lui à la fois objet d'art et "poème non-écrit."

---

[33] Des Clefs et des serrures p. 134

[34] Des Clefs et des serrures p. 135

La transverbération de la chair dont parle Tournier dans Des Clefs et des serrures rappelle aussi le thème du temps et de l'éternité qui caractérise toute l'oeuvre de Tournier et qui se retrouve, d'une façon particulière, dans chaque récit des rois mages. Les tatouages des serviteurs de Gaspard apparaissent donc comme une façon d'éterniser le corps humain, car ils sont permanents et immuables malgré les dégradations apportées par le temps dont toute chair est susceptible. Le tatoué s'identifie plus aux oeuvres artistiques qui sont hors du temps, qu'aux hommes non-décorés. Les corps peints et sculptés des Noirs évoquent l'image d'Adam qui était la première incarnation du Verbe de Dieu. En tant qu'hommes-images, les tatoués représentent une étape intermédiaire entre la première oeuvre artistique — Adam, autoportrait de Dieu — et le Christ qui est "le verbe devenu chair."

Sans qu'il puisse comprendre le rapport entre les tatoués et le Sauveur, Balthazar se rend compte qu'il y a, dans l'art corporel des Noirs, le pressentiment d'un rapprochement de l'image et de la ressemblance, sinon du rachat de l'homme. Il se dit que, à la différence des corps-bijoux, les corps blancs, dépourvus de couleur, "lisses" et "besogneux", semblent symboliser l'étape de l'exil de l'homme du Paradis après sa chute (p. 53 - 54).

Pour mieux illustrer son intérêt pour l'image et son interdiction, Balthazar nous raconte l'histoire de sa vie jusqu'au moment où il se trouve à Hébron. Grâce à l'avarice de son père

et de son grand-père, Balthazar est héritier d'une fortune en or. Passionné par la beauté depuis son enfance, il entreprend d'amasser une collection d'art importante. Il déclare aimer "tout ce qui embellit et ennoblit notre existence, et au premier chef la représentation de la vie qui nous invite à nous hausser au-dessus de nous-mêmes" (p. 56).

Balthazar avait commencé sa quête d'une beauté idéale dès un très jeune âge, lors d'une chasse aux papillons. Pour lui, les papillons étaient venus d'un autre monde et représentaient à ses yeux une beauté pure, sans aucune valeur marchande. Parti de son palais sans compagnon, le jeune prince arrive chez un homme qui nourrit des milliers de papillons. Celui-ci, qui s'appelle Maalek, les montrent à Balthazar qui, même très jeune, sait les apprécier. Touché par l'intérêt et l'émerveillement du petit prince, Maalek lui montre comment les beaux papillons se métamorphosent d'insectes peu avenants en "messagers d'un autre monde" (p. 57). C'est la seconde étape qui le fascine car c'est là que les chenilles, "corps vivants composés d'organes," se transforment complètement. Tous les organes se fondent, laissant "une bouillie farineuse indifférenciée" d'où émerge le papillon, "fleur animale" et oeuvre d'art vivante (p. 61-62).

Avant de quitter Maalek, Balthazar est témoin d'une autre métamorphose qui l'impressionne énormément. Il voit comment Maalek expose des papillons, à peine sortis de la chrysalide, à la

fumée de myrrhe. En la présence de cet agent conservateur, la chair molle et périssable devient dure comme du marbre et incorruptible. Semblables aux éléphants de Taor qui deviendront plus tard dans le roman des statues de sel, les papillons exposés à la myrrhe échappent aux dégradations du temps pour accéder à l'éternité. Maalek offre à Balthazar un petit bloc de myrrhe et un papillon qu'il nomme "Chevalier Portenseigne Balthazar" (p. 63). Comme par miracle, il y a sur le dos du bel insecte l'image d'une tête humaine: c'est la tête de Balthazar. Le jeune prince est ébloui; il ne peut s'empêcher d'annoncer son bonheur à tout le monde. Pourtant, c'est en montrant aux servants du palais ce papillon qui porte si mystérieusement l'image de sa tête que Balthazar se rend compte de la haine et de la méfiance de son peuple envers l'image:

> . . . ce Chevalier-Balthazar — noir à reflets moirés, soutaché de mauve - qui portait sculpté et tatoué dans la corne de son corselet une tête humaine indiscutable, et, plus discutablement, la mienne, devait pour cela même se désigner comme première victime, avant bien d'autres, à la haine fanatique des prêtres de Nippur. (p. 64).

L'image merveilleuse que porte le papillon n'excite que la haine et la méfiance chez les sujets de Balthazar. Pour eux, les portraits ou les effigies de souverain sont associés à la tentation de l'"autodivinisation sur le modèle romain" et sont donc, avec toute autre image qui semble encourager l'idolâtrie, strictement interdits. Mais Balthazar, n'ayant d'yeux que pour

son cadeau, ne se soucie guère de cette prohibition. Peu après, il s'absente du palais pour une expédition de chasse; lors de son retour il découvre son beau papillon écrasé sur la dalle de sa terrasse et personne ne dit mot. C'est en détruisant le papillon que

ses sujets, et en particulier ses prêtres, "farouchement attaché[-s] au dogme iconophobe" (p. 65), expriment leur refus obstiné des images. La destruction de ce bel objet leur est un acte complètement justifiable car ils craignent l'idolâtrie. "L'interdiction de toute image en général et des portraits en particulier reste un article de foi chez tous les peuples sémites, obsédés par l'horreur — ou faut-il dire la tentation? — de l'idolâtrie" (p. 64). Blessé, Balthazar ne voit que la lâcheté de cet acte destructeur, mais il commence ainsi à prendre conscience des limites de son pouvoir royal: même le roi ne peut faire aimer ce qu'il aime quand cela va contre les traditions religieuses et culturelles d'une société.

Jeune et passionné par son amour de la beauté sous toutes ses formes, Balthazar part pour la Grèce suivant une tradition établie par ses ancêtres. Ce premier voyage en Grèce est d'une importance capitale pour Balthazar. Au début, il est complètement ébloui par l'art hellénique qui est, pour lui, sans égal. Loin des empêchements culturels et religieux qui l'astreignent chez lui, Balthazar est complètement libre d'apprécier la peinture et la

sculpture de la Grèce. C'est un "monde enchanté de marbre et de porphyre qu'adore du matin au soir l'astre apollinien" (p. 66). Cependant, l'art grec est exclusivement divin; il n'y a pas de dichotomie profane-sacré car tout ici est sacré. C'est un art qui "ne connaît que Zeus, Phébus ou Diane" (p. 67). Pour les Grecs de l'antiquité, les dieux et les grands héros surhumains seuls méritaient d'être représentés dans les objets d'art, car ils étaient seuls dignes d'être éternisés dans des objets destinés à durer pendant des siècles. Ainsi, l'art de l'antiquité était à la fois activité culturelle et hommage religieux. C'est ainsi que, ne représentant que des dieux et des héros, l'art grec devient peu à peu vide pour Balthazar. Lors de son deuxième voyage, il remarque que "l'image sublime" qu'il avait formée de l'art grec n'était plus pour lui "qu'un masque sans visage qui flottait sur le vide" (p. 76). Il se rend compte qu'il lui faut des formes d'expression plus humaines que celles qu'il trouve dans l'art grec. En effet, il lui faut "des êtres de chair et de sang" (p. 56).

Monothéiste de naissance et de sensibilité, Balthazar cherche vainement à accepter le polythéisme des Grecs, où l'être humain ordinaire n'est pour rien. Il voit qu'"il n'est ni bon, ni juste, ni vrai d'enfermer l'art dans un olympe dont l'homme concret est exclu" (p. 67). Il lui faut des êtres de chair et de sang, célébrés par l'artiste. Il ne cherche point à vanter l'être humain, si plein d'imperfections, pour le faire adorer comme

déité, car il est fermement monothéiste. Pourtant, il désire avoir la liberté d'apprécier la beauté cachée dans le quotidien que l'art grec ne saurait glorifier.

L'art grec ne peut donc demeurer la forme d'expression idéale que Balthazar le croyait au début. D'autre part, sa culture lui interdit l'image et, en particulier, la représentation des êtres humains. Alors Balthazar se dirige vers la Bible, "charte par excellence d'un monothéisme farouchement exclusif," afin de voir comment et pourquoi sa culture rejette l'image. Ce qu'il y découvre lui fournira une source de fascination et d'étude pour le reste de sa vie:

> J'y ai lu que Dieu avait créé l'homme à son image et à sa ressemblance, faisant ainsi non seulement le premier portrait mais le premier autoportrait de l'histoire du monde. J'ai lu qu'Il lui avait ensuite ordonné de croître et de multiplier, afin de couvrir toute la terre de sa progéniture. Ainsi après avoir créé sa propre effigie, Dieu exprime la volonté qu'elle soit multipliée à l'infini pour se répandre dans le monde entier. (p. 67)

Cependant, Balthazar apprend aussi qu'il s'est produit une rupture, "une catastrophe, et la Bible qui s'était ouverte sur un Dieu portraitiste et autoportraitiste, n'a cessé soudain de poursuivre les faiseurs d'images de sa malédiction" (p. 67). La découverte de cette rupture entre l'image et la ressemblance bouleverse Balthazar car il comprend assez bien, en tant que monothéiste, la peur de l'idolâtrie. Cependant, sa passion pour la beauté des oeuvres artistiques le pousse à contrevenir aux lois

religieuses de son peuple; il voyage constamment afin de cueillir des objets d'art et fait construire le Balthazareum pour les recevoir.

L'obsession de Balthazar avec l'image joue un rôle important même dans son choix d'épouse; il choisit sa femme grâce à un portrait-miroir qu'il a trouvé au marché. C'est le portrait d'une jeune femme aux cheveux noirs et aux yeux bleus. Balthazar ne sait même pas si elle est encore vivante et il ne s'y intéresse guère, la valeur du portrait pour lui n'ayant que très peu à voir avec la jeune femme elle-même. C'est la beauté de son visage que Balthazar estime car c'est une beauté éternisée, hors du Temps. Le manque de terme de référence apporte au portrait une valeur d'autant plus haute qu'elle est au-delà des dégradations associées à la mortalité.

Le père de Balthazar est très conventionnel dans ses idées et quand il voit que son fils garde toujours le portrait d'une jeune fille auprès de lui, il croit que Balthazar doit être amoureux de cette fille. Alors il demande à son fils s'il veut l'épouser. Pensant plutôt faire plaisir à son père, qui désire garantir la sucession, mais sans savoir vraiment comment cela s'est produit, Balthazar se trouve marié avec Malvina avant même d'avoir eu l'occasion de la voir. Il attend impatiemment le moment où il verra le visage de sa femme, pour voir si elle ressemble au

portrait adoré. Sa curiosité n'est point celle du nouvel époux; son intérêt est avant tout esthétique. C'est une attitude paradoxale car un portrait devrait ressembler au visage, plutôt que le visage au portrait. Pour Balthazar, le portrait révèle la beauté d'un visage figée à un moment et éternisée. Ce qu'il veut voir dans sa femme, c'est la représentation vivante du portrait: "la jeune fille réelle ne pouvait m'émouvoir que secondairement dans la mesure où je trouvais sur ses traits un reflet de l'oeuvre adulée" (p. 71). Comme elle ressemble suffisamment à son portrait lors de son arrivée à Nippur, Balthazar ne rejette pas Malvina. Cependant, puisqu'il ne peut l'aimer plus que son portrait, il reste "iconophile" (p. 71). Suspendu au-dessus du lit conjugal, le portrait de Malvina joue un rôle capital dans leur mariage: "Il veillait en quelque sorte sur nos ébats conjugaux et nul ne pouvait soupçonner—pas même Malvina—que c'etait à lui que j'adressais mes élans par personne interposée" (p. 71).

Selon le critique Colin Davis, l'obsession de Balthazar avec le portrait-miroir, et avec l'image en général, serait symptomatique d'une perversion sexuelle. Malgré son intérêt esthétique et théorique pour l'art et pour la beauté, Balthazar aurait d'autres motivations beaucoup moins ennoblissantes que celles qu'il annonce. Davis cite les théories de Freud au sujet des voyeurs comme preuve des motivations psychologiques du

comportement de Balthazar. Selon Davis, le petit prince qui chasse les papillons si beaux et "insaisissables" deviendra inévitablement voyeur qui collectionne de beaux objets pour satisfaire à ses perversions sexuelles. Davis souligne l'importance du mot "insaisissable" qui, selon lui, signale un esprit perverti qui chasse ce qu'il ne peut pas atteindre, car il ne saurait pas tolérer la satisfaction de son désir. La quête d'une beauté parfaite n'est pas, insiste Davis, le passe-temps élevé et désintéressé que Balthazar nous annonce, mais plutôt le symptôme d'un inconscient troublé:

> Balthazar's desire thrives on the unbridgeable distance which separates the work of art from its beholder. He maximizes his pleasure by deferring or refusing its final fulfillment. In orgasm, desire is temporarily satisfied; the distance essential to the contemplation is necessary to desire, and at the same time prevents its total satisfaction. The chase after a sexual partner may come to an end, but with art the chase never ends.[35]

D'après Davis, la quête de Balthazar a donc très peu à voir avec le problème de l'image et de la ressemblance; il s'agirait là d'un écran de fumée monté par Balthazar pour cacher ses vrais appétits de voyeur.

Cette façon d'intérpréter la vie de Balthazar est peu convaincante, car Davis semble accepter et appliquer les théories freudiennes comme si elles faisaient partie d'une connaissance du

---

[35] Colin Davis, Michel Tournier: Philosophy and Fiction, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 154 - 155.

comportement humain bien prouvée et qui serait donc un guide efficace. Jusqu'ici, personne n'a prouvé que l'origine des motivations d'un sujet humain puisse être découverte dans ses désirs sexuels infantiles. Il est donc peu profitable, me semble-t-il, de consacrer toute une interprétation de ce personnage central à des idées freudiennes qui ont tendance à réduire le comportement humain à une expression de nos désirs sexuels frustrés. Qu'il préfère le portrait au modèle ou non, c'est avec la vraie femme que Balthazar couche et ce sont de vrais enfants qui en résultent. Ces enfants prouvent, me semble-t-il, que Balthazar n'est pas aussi voyeur qu'il ne peut pas consommer son mariage. Néanmoins, il faudrait peut-être donner raison à Davis au sujet du comportement un peu étrange de Balthazar qui cesse de fréquenter le lit conjugal après la naissance de ses enfants. Chaque accouchement éloigne la vraie Malvina de son portrait et bien que Balthazar ne tienne pas sa femme responsable de ces changements, il s'absente beaucoup.

En s'éloignant de la vie familiale, Balthazar se montre plus narcissique que voyeur; l'avènement de ses héritiers lui est menaçant car ils annoncent sa propre mortalité. Que le portrait de Malvina soit peint sur un vieux miroir est assez important car Balthazar peut admirer à la fois la jeune Malvina et son propre visage. Avec la naissance de ses successeurs, Balthazar se rend compte qu'il vieillit lui aussi; il est obligé de faire face à sa

mortalité. Sa réponse à cette menace est de se plonger dans sa quête d'une beauté à la fois parfaite et incorruptible. Il la cherche dans l'art, car les oeuvres d'art ne vieillissent pas.

Le Balthazareum, plus qu'un projet de loisir, devient ainsi pour le roi de Nippur un sanctuaire, un refuge contre l'hostilité de son peuple à l'égard de ses idées et de son amour de l'image. Malheureusement ses voyages fréquents laissent le champ libre à ses ennemis; pendant un de ses voyages en quête de nouveaux trésors, son peuple, mené par les prêtres, détruit le Balthazareum. Ces prêtres veulent en finir avec un édifice consacré à des collections qui insultent le culte du vrai Dieu et qui n'observent pas l'interdiction des images. Voyant les ruines du Balthazareum, Balthazar se rend compte du triomphe de ceux qui redoutent l'image. Face à cette opposition acharnée, Balthazar ne peut que partir. C'est alors qu'on lui annonce l'avènement d'une comète. Il prend la comète comme signe qu'il se produira peut-être ailleurs une "médiation entre le masque d'or impersonnel et intemporel des dieux grecs . . . et le visage d'une gravité puérile de ma petite Miranda" (p. 80). Balthazar part à la recherche de la "révolution bienfaisante" qui se prépare, selon la direction prise par la comète, vers l'ouest. Il continuera sa quête d'un art idéal en suivant la route indiquée par l'astre prometteur.

Melchior, le troisième des trois rois mages, s'enfuit de son royaume à la suite d'un complot ourdi par son oncle. Grâce à la loyauté d'un seul vieux serviteur, Melchior en est averti avant d'être assassiné. Jeune, inexpérimenté et sans ressources, le jeune roi n'a aucune possibilité de reprendre le pouvoir après sa fuite. Il erre dans son royaume, plus pauvre que la plupart de ses propres sujets et plus misérable. Poussé aux marges de la société, sans aucune compétence, Melchior est obligé de gagner son pain en mendiant. En outre, il craint d'être arrêté et tué par ses ennemis.

Réduit à une misère à la fois physique et psychologique, Melchior contemple ce que c'est que d'être roi. Epouvanté par la trahison de son oncle, qui convoite la couronne beaucoup plus qu'il ne respecte ni ne valorise les liens familiaux, Melchior examine ses propres idées. Il voit son monde d'un oeil différent - depuis la mort de son père. Il se trouve dans une position à "connaître [s]on propre peuple sous un aspect diamétralement opposé à celui sous lequel [il] l'avai[t] jusque-là entrevu" (p. 86). Avant sa fuite, ses pouvoirs royaux ne l'avaient jamais dérangé; il les acceptait sans rien questionner. Maintenant qu'il la partage, il comprend mieux la misère de ses sujets pauvres:

> J'avais parfois présidé à des distributions de vivres aux indigents de Palmyre. Avec l'inconscience de mon âge, j'assumais à la légère ce rôle apparemment flatteur et facile de généreux bienfaiteur qui se penche, les mains pleines, sur la misère des petits.

> Et voici que, devenu mendiant, c'était moi désormais qui frappais aux portes et tendais mon bonnet aux passants. Admirable et bénigne inversion! (p. 86)

Une telle chute n'est facile ni à assimiler ni à accepter. Melchior apprend avec grande difficulté l'aspect soumis et parfois même craintif que doivent adopter les mendiants devant ceux qui leur donnent à manger. Il est hanté par l'image de ce qu'il était autrefois et de ce qu'il est encore, selon son héritage. En tendant la main vers les riches, il ne peut s'empêcher de penser que ces gens, si pleins de morgue, étaient, en droit, ses sujets et qu'il avait en principe le pouvoir de leur faire couper la tête. Pourtant, la colère de ce roi détrôné se transforme peu à peu en désir de voir venir le jour où "il n'y aura plus de place ni pour un roi, ni pour un bandit, ni pour un mendiant" (p. 87).

Sans espoir de rétablir sa position légitime en Palmyrène, Melchior quitte son pays pour aller se perdre sur les routes étrangères. C'est en errant ainsi qu'il découvre Jérusalem. Là il rencontre Gaspard et Balthazar qui sont venus, accompagnés chacun d'un entourage propre à un roi, rendre visite à Hérode le Grand. D'abord, Melchior hésite à se présenter aux rois étrangers et craint encore plus sa réception chez Hérode, ne sachant si celui-ci aura intérêt à le vendre à son oncle en Palmyrène. Son vieux précepteur Baktiar lui suggère d'aller rejoindre les deux autres rois et de jouer le rôle de jeune prince placé auprès de

Balthazar en qualité de page. Melchior accepte et se trouve bientôt vêtu en soie et traité avec un respect qui lui manquait depuis sa fuite de Palmyre.

Chez Balthazar, Melchior est entouré des "Narcisses", jeunes nobles qui voyagent avec Balthazar et qui sont aussi dévoués que leur roi à l'art et à la beauté. En attendant l'audience avec Hérode, Melchior passe beaucoup de son temps avec le jeune artiste Assour. Les mains d'Assour ne sont jamais tranquilles; il est toujours en train de créer quelque petit objet d'art. Melchior commence à apprécier l'art en regardant l'imagination d'Assour qui prend forme. L'art, pour Assour, n'est pas simplement une activité qui distrait; c'est sa vocation. Comme Balthazar, il cherche la beauté parfaite exprimée dans l'art. Tout en admirant l'idéalisme de l'art de la Grèce où il n'y a que des dieux et des déesses, il se plaint comme Balthazar du manque absolu de visages ordinaires, humains. Assour donne raison aux artistes grecs car "nos pauvres carcasses fiévreuses et faméliques n'ont pas leur place à Gizeh, ni sur l'Acropole" (p. 95), mais il voit parfois "le reflet, la grâce, l'éternité noyée dans la chair, intimement mêlée à la chair, et transverbérant la chair" (p. 95). C'est cette "transverbération" de la chair qu'Assour cherche à représenter dans ses oeuvres.

Melchior le voit finir un jour le portrait d'une femme dont le visage manifeste ce reflet éternel. C'est une femme tout à

fait ordinaire, "ni jeune, ni belle, ni riche", que le jeune artiste a vue près d'une fontaine. Pourtant, il y a quelque chose dans son expression, dans ses yeux, qui le fascine; quelque chose de rayonnant dans tout son visage. Il raconte à Melchior comment cette femme a partagé avec un vieillard encore plus faible qu'elle son amphore d'eau qu'elle venait de remplir à grande peine. Ce geste "d'amitié infime dans une humanité misérable" transparaît dans le visage de la femme. Assour y voit le "fugitif reflet d'amour dans une existence d'âpreté. Un moment de grâce dans un monde impitoyable" (p. 94). Pour mieux se rappeler ce moment et ce visage, Assour dessine son portrait. Il cherche ainsi à préserver pour l'éternité sous une forme concrète "l'instant si rare et si précieux où la ressemblance porte et justifie l'image, selon le mot de Balthazar" (p. 94).

Le portrait d'Assour est novateur; il est le premier à traiter un tel sujet. Les artistes grecs de l'antiquité lui auraient reproché d'avoir célébré une femme ordinaire qui, partant, ne mérite pas ces attentions, tandis que les Sémites l'auraient condamné pour avoir voulu représenter un être humain dans une oeuvre d'art, ce qui peut exciter un intérêt ou même une adoration que l'on doit rendre à Dieu seul. Cependant, ce n'est pas pour faire adorer ce visage qu'Assour le dessine; c'est plutôt pour célébrer ce moment transitoire où la chair reflète une harmonie parfaite avec le Créateur. Assour vit dans l'espoir de

voir s'accomplir "une révolution" grâce à laquelle un art plus humain puisse fleurir. Il anticipe, sans le savoir, sur l'art chrétien qui aura pour sujet la transverbération de la chair, c'est-à-dire la réunion de l'éternel et de l'humain dans la personne du Christ.

Après une attente de dix jours le moment arrive: les trois rois sont présentés à Hérode. Au cours d'un grand dîner, le roi juif leur raconte sa vie, si pleine d'intrigues, de complots et de guerres. C'est une vie qui témoigne de la corruption inévitable du pouvoir absolu. Tout puissant, Hérode semble connaître chaque détail des malheurs des trois rois; il leur dit qu'il faut toujours devancer et désarmer ses ennemis en frappant fort et surtout en frappant le premier: "C'est la loi du pouvoir: frapper le premier au moindre doute. Je m'y suis toujours strictement tenu. Loi terrible, qui a fait un vide macabre autour de moi" (p. 126). Le résultat de son adhérence à cette règle est double: il est "le despote le plus haï de l'histoire" et, sur le plan plus personnel, il est "l'homme le plus malheureux du monde, l'ami le plus trahi, le mari le plus bafoué, le père le plus défié" (p. 126). D'autre part, il a su être un des plus grands bienfaiteurs; le royaume qu'on lui a confié est devenu sous lui plus prospère que jamais.

La soirée passée chez Hérode est impressionnante pour chacun

des trois rois venus à Jérusalem. Chacun a ses malheurs, chacun y est arrivé en fuyant son royaume à la suite de problèmes qu'Hérode lui aussi connaît. Comme pour leur faire une leçon, Hérode raconte à chacun sa propre histoire; il leur tend un miroir dans lequel ils peuvent lire leurs propres problèmes dans les événements fougueux qu'il a vécus. Plus grand, Hérode les a déjà tous soufferts; moins indulgent, il a su supprimer ceux qui ont cherché à le trahir. Chacun peut voir en Hérode le roi qui a réussi là où ils ont tous admis la défaite. Pourtant, toutes ces victoires n'ont pas fait d'Hérode un homme heureux. Il n'a plus d'héritiers, ayant été obligé de faire exécuter ses fils comme traîtres, et le mauvais état de sa santé ne lui permettra pas d'en produire d'autres.

Préoccupé par le problème de la succession, Hérode ordonne au conteur oriental Sangali de raconter une histoire amusante au sujet de la succession d'un roi. Ses deux oreilles en péril s'il n'arrive pas à faire rire ce tyran, le conteur Sangali narre l'histoire du roi Barbedor. Le petit héritier rêvé par le roi de l'histoire, Nabounassar, personnifie l'héritier que désire le grand tyran. Seul un "petit frère jumeau", en effet un clône d'Hérode, saurait garder le pouvoir et l'influence du grand roi. Seul un homme aussi impitoyable qu'Hérode saurait hériter de son règne sanglant.

Le météore, qui semblait jouer un rôle dans le départ de

Gaspard et de Balthazar, apparaît aussi dans le royaume d'Hérode. Annoncé par le nécromancier Manahem, Hérode l'associe à sa quête d'un héritier. Il remarque que chaque personne reconnaît dans la comète quelque qualité ou attribut qui lui est symbolique. La comète, objet de clarté, rappelle à Gaspard sa belle et blonde Biltine. Pour Balthazar, c'est son papillon "portenseigne", symbole de tout ce qui est beau. Cela présage en quelque sorte l'apparition de l'enfant Jésus qui deviendra, pour chacun qui le voit la nuit magique de sa naissance, l'image de ce qu'il cherchait. Hérode est averti par son voyant que le prochain roi des Juifs devra naître à Bethléem. Etant donné l'état de sa santé, Hérode ne peut entreprendre cette expédition fatigante. Il ordonne donc aux trois rois d'aller à sa place rendre hommage à l'Héritier et de revenir lui rendre compte de ce qu'ils auront vu. Il leur prévient qu'il compte sur leur retour:

> Allez! Assurez-vous de l'identité et du lieu exact de la naissance de l'Héritier. Prosternez-vous en mon nom devant lui. Et ensuite revenez me rendre compte. Ne manquez surtout pas de reparaître ici même... Le vieux roi s'interrompit, et cacha son visage dans ses mains. Quand il le découvrit, une expression hideuse le défigurait. - Ne vous avisez pas de me trahir, vous m'entendez bien! (p. 147)

Les trois rois partent, les menaces d'Hérode retentissant dans leurs oreilles. Engagés en capacité de "plénipotentiaires" du tyran, ils quittent Jérusalem pour aller voir le petit Héritier de la prophétie. Mais c'est déjà plus qu'une visite officielle commissionnée par Hérode qu'ils feront; chacun part pour continuer

sa quête personnelle, quête dirigée toujours par la comète tentatrice:

> Ils marchent vers l'étoile qui se hérisse d'aiguilles de lumière dans l'air glacé. Ils avancent d'un pas sidéral, et chacun possède un secret et une démarche. Il y a celui qui se laisse bercer par l'amble paisible de son chameau, et qui ne voit dans le ciel noir que le visage et les cheveux de la femme qu'il aime. Il y a celui qui inscrit dans le sable la trace diagonale du trot de sa jument, et qui ne voit à l'horizon que le papillonnement d'un grand insecte scintillant. Il y a celui qui va à pied parce qu'il a tout perdu, et qui rêve à un impossible royaume céleste. (p. 149)

ii) La nuit sainte

La deuxième partie du roman s'ouvre avec la naissance de l'Enfant. Ce grand événement est narré par un âne qui se trouve avec un boeuf dans la pauvre petite étable lors de l'arrivée de Marie et Joseph. C'est donc de la perspective des animaux les plus humbles que la naissance miraculeuse nous est présentée. Comme dans les histoires narrées par chaque roi mage, l'âne et le boeuf ont chacun son propre dit. Le récit du boeuf est court; ses phrases succinctes expriment la nature de cette bête si patiente et silencieuse. Image rassurante du labeur honnête, le boeuf est aussi à sa façon un être qui réfléchit beaucoup et qui se souvient des grands événements: "Des images immémoriales flottent dans sa tête, lourde et massive comme un rocher" (p. 155). Ce qu'il voit s'insère dans sa mémoire et reste là comme gravé pour l'éternité.

Digne et silencieux, le boeuf mérite l'honneur de veiller sur le travail de Marie.

Beaucoup plus loquace que son compagnon d'étable, l'âne raconte avec plus de détails le récit de sa vie. C'est un très vieil animal; il a peut-être quarante ans mais il doit encore travailler comme s'il n'en avait que cinq. Il croit aux signes: il voit un rapport entre l'étoile mystérieuse qui s'est arrêtée au-dessus de l'étable et l'étoile qui se dessinait jadis sur son chanfrein: il croit ainsi être marqué pour quelque rôle spécial. Il a raison; il est témoin, avec le boeuf, de ce grand événement qui marque le commencement de la révolution souhaitée par les rois mages.

La rencontre à Bethléem des trois mages avec l'Héritier est racontée dans la deuxième partie du roman au Prince Taor de Mangalore qui est le quatrième des rois mages. Ce prince, venant de si loin, rencontre Gaspard, Melchior et Balthazar à Etam où ils se sont arrêtés. Chaque roi raconte ce qu'il a vu dans l'étable à Bethléem et Taor, ébloui par ce qu'il entend, décide de partir en direction de Bethléem afin de voir l'Enfant. Il arrive trop tard, la Sainte Famille étant déjà partie avant son arrivée mais il garde toujours l'espoir de Le trouver un jour.

iii) Le voyage de Taor

Taor est parti en voyage à la suite ni d'un coup d'état ni d'une affaire du coeur malheureuse; il cherchait plutôt la recette d'une friandise si exquise qu'il en est devenu obsédé. On lui avait apporté un petit coffret dont le contenu était une seule friandise: un "rahat loukoum à la pistache", ce qui veut dire dans la langue arabe, "félicité de la gorge". Pour lui, qui aime avant tout le goût de la pistache, cette friandise exalte et magnifie la pistache; ce rahat loukoum est "l'ultime étape du culte de la pistache" (p. 174).

Il demande qu'on lui apporte encore de ces friandises exquises ou au moins la recette pour que ses chefs puissent lui en faire du rahat loukoum à la pistache. Toute une expédition part à la recherche de la friandise mais au bout d'un an, ils reviennent à Mangalore sans l'avoir trouvée. Mais le récit de leur voyage suscite quand même l'intérêt du prince, car ils parlent d'étranges personnages rencontrés dans le désert et de leur nourriture, toujours un sujet d'un intérêt énorme pour ce prince gourmet. Les anachorètes ont prédit la naissance d'un "Divin Confiseur" qui apporterait une "nourriture transcendante, si bonne qu'elle rassasierait pour toujours, si savoureuse que celui qui en goûterait une seule fois ne voudrait plus rien manger jusqu'à la fin de ses jours" (p. 177). Ces paroles énigmatiques présagent l'Eucharistie et même si Taor n'y comprend rien, son imagination s'éveille.

Les ermites mangeaient une sorte de miel sauvage dont les

messagers ont apporté un pot. Intrigué par l'idée du repas sublime dont le miel sauvage prétend être le pressentiment, Taor demande qu'on lui ouvre le pot pour qu'il puisse en goûter. Le goût du miel l'étonne; il y a des insectes, des sauterelles, confits dans le miel. Ce mélange insolite produit un goût à la fois sucré et salé. Le mariage de ces deux goûts opposés présage la réunion dans l'Eucharistie du périssable avec l'éternel, du divin avec l'humain. Hanté par les paroles mystérieuses des messagers et par le goût exquis du rahat loukoum à la pistache, Taor décide de partir lui-même à la recherche du délice. Il cherchera le "Divin Confiseur" dont parlent les anachorètes du désert, souhaitant qu'il trouvera ainsi sa recette. Alors que les trois rois sont partis à la recherche d'une compréhension plus profonde de quelques idées abstraites, telles la beauté, l'amour sacré et le pouvoir, le prince Taor part pour courir après une friandise. En tant qu'hommes, les trois rois ont tous connu les peines et les responsabilités de ceux qui règnent; Taor n'en sait rien. Tenu dans un état d'enfance perpétuelle, le prince ne connaît rien au monde. En partant en voyage, ses navires chargés des provisions nécessaires pour préparer ses plats favoris, il ne pense faire qu'un petit voyage d'exploration. Néanmoins, d'un commencement insoucieux vient un voyage d'apprentissage très long et très dur qui le mènera à faire des découvertes bien plus importantes que celle d'une recette de friandise.

Le premier arrêt du voyage est dans l'île de Dioscoride après un passage difficile. Taor et ses compagnons y font la connaissance des bédouins qui habitent l'île. Leur chef, le Rabbi Rizza invite Taor à partager son maigre repas, un pain très simple qu'il prépare lui-même. Suivant une philosophie gastronomique établie dans un passé lointain, ce peuple ne mange que des choses très simples pour mieux se souvenir de ce qu'ils ont perdu. Le Rabbi Rizza décrit un paradis où il y avait des fruits, "lumineux et sans poids", fruits qui nourrissaient corps, âme et esprit.

> Eh bien, du temps dont je parle, ventre affamé de nourriture et oreilles affamées de savoir, c'était une seule et même chose, car les mêmes fruits satisfaisaient ensemble ces deux sortes de faim. En effet ces fruits n'étaient pas seulement divers par la forme, la couleur et le goût. Ils se distinguaient aussi par la science qu'ils conféraient. Certains apportaient la connaissance des plantes et des animaux, d'autres celles des mathématiques, il y avait le fruit de la géographie, celui des arts musicaux, celui de l'architecture, de la danse, de l'astronomie, et bien d'autres encore. (p. 190)

A cette époque mythique, la bouche était un temple à la parole nourrissante et à la nourriture enseignante; la vérité même se mangeait. L'homme ainsi nourri est en harmonie avec Dieu et donc avec toute sa Création. La chute de l'homme a créé une déchirure qui touche à chaque aspect de la vie humaine; l'homme ne retient que son visage, souvenir pitoyable de son harmonie totale d'autrefois. Les nomades de Dioscoride cherchent toujours à se souvenir de ce divorce cosmique, croyant qu'il vaut mieux vivre et

surtout manger simplement, que d'aggraver la douleur de cette privation en s'efforçant d'imiter vainement les goûts du Paradis. Ils attendent une révolution spirituelle qui réunira nourriture et connaissance, matière et esprit. Le prince Taor se rend compte que même si ces paroles lui sont incompréhensibles, elles auront un jour une très grande signification: il essaie donc de les apprendre par coeur.

Taor prend conscience peu à peu du fait que sa quête de la recette du rahat loukoum à la pistache n'était qu'un leurre pour lui faire abandonner sa vie protégée et frivole à Mangalore. Ses expériences dans la fôret des baobabs servent ainsi à initier le jeune prince à d'autres formes d'expression religieuse. Cette fôret est un lieu sacré pour le peuple qui l'habite. Taor et ses compagnons sont intrigués par les tatouages visibles sur les troncs des plus énormes des arbres. Ils découvrent que les arbres ainsi décorés sont des tombeaux vivants: la tribu met le cadavre dans l'arbre à travers un trou en haut et peu à peu le corps est absorbé par l'arbre. Selon les Baobalis, cet arbre est leur ancêtre primordial et ils croient retourner à leurs origines en s'incorporant la matière végétale du baobab.

Une nuit l'éléphante Yasmina, la préférée de son maître, disparaît. Taor est désolé et offre une récompense à ses serviteurs s'ils peuvent la retrouver. C'est en cherchant l'éléphante perdue qu'ils rencontrent les Baobalis car ceux-ci ont accueilli Yasmina,

croyant qu'elle est la déesse Baobama ressuscitée. Taor retrouve sa bien-aimée entourée de luxe et adorée des Baobalis. Il voit comment elle ressemble à un baobab; elle est à la fois animal végétal et baobab animal. Taor ne cherche pas à reprendre son éléphant; il se rend compte de son importance, car "en raison de l'affinité des pachydermes et des baobabs," elle est "promue à une dignité surhumaine, adorée par tout un peuple comme la mère des arbres sacrés et la grand-mère des hommes" (p. 204). Pour les Baobalis, Yasmina réunit image et ressemblance; elle est l'arbre ancestral ressuscité et elle échappera au Temps car ils l'immortaliseront dans leur religion. Plus il voyage, plus Taor prend conscience de phénomènes plus sérieux que la quête d'une recette; il devient avant tout moins égoïste et plus porté à se poser des questions spirituelles.

C'est peu après la perte de Yasmina que la rencontre "fatidique, nécessaire" entre les trois rois mages et le jeune prince de Mangalore a lieu au bord des vasques de Salomon et, "aussitôt, par la force de l'affinité secrète des quatre voyages, ils se reconnurent" (p. 204). Les quatre hommes s'aident les uns les autres à faire des ablutions "comme ils se seraient mutuellement baptisés" (p. 205). Puis le soir ils se réunissent autour d'un feu et les rois mages racontent à Taor ce qu'ils ont vu à Bethléem.

Balthazar parle le premier et explique l'importance de la Naissance dans sa quête d'une beauté idéale. Cette scène miraculeuse donne à l'homme un visage à la fois humain et divin, un visage digne d'adoration. Désormais le monde est transfiguré pour Balthazar par "le simple geste d'une mère jeune et pauvre, penchée sur son nouveau-né, élevé soudain à la puissance divine" (p. 207). Il y voit le mariage des opposés inconciliables; la gloire de Dieu se manifeste dans un pauvre petit enfant né dans une étable. Ce moment glorifie l'être humain en réunissant image et ressemblance. Dès lors la représentation du visage humain dans l'art ne sera plus interdite, car en célébrant l'humain l'on exalte aussi notre ressemblance au Fils de Dieu.

Ebloui par sa découverte, Balthazar s'est agenouillé sans gêne à côté des bergers et des artisans qui s'y trouvaient. Il comprend que chaque agenouillement a une signification différente selon les désirs et les besoins spirituels de chaque témoin. Pour Balthazar, la Naissance signifie la transverbération de la chair, qui ne sera plus maudite. Désormais l'artiste sera libre de célébrer sans crainte d'idolâtrie le visage et le corps humain. "Car il n'y a d'art que de chair. Il n'y a de beauté que pour l'oeil, l'oreille ou la main" (p. 208). Balthazar présente à l'Enfant le petit bloc de myrrhe précieuse qu'il a reçu du sage Maalek; précieuse non pas pour sa valeur monétaire mais plutôt pour sa fonction d'agent de conservation. En la présence de la

myrrhe, la chair devient dure comme du marbre, préservée à jamais. L'effet physique de la myrrhe sur la chair est analogue à l'Incarnation, car désormais l'être humain, chair et âme, peut accéder à l'éternité, échappant ainsi aux dégradations du Temps. Balthazar se rend compte qu'il a enfin trouvé le visage d'une beauté universelle qui mérite l'adoration qu'il a voulu répandre sur le portrait de Malvina. Il a vu le visage qui réunit à jamais l'image et la ressemblance.

Malgré son âge, Balthazar est inspiré et renouvelé par l'image de l'Enfant. Il annonce son retour accompagné d'Assour, à son royaume pour proclamer la bonne nouvelle à son peuple, y compris les prêtres. Il se déclare prêt à rétablir le Balthazareum pour recevoir les chefs-d'oeuvre de l'art chrétien dont le premier sera une peinture intitulée "L'Adoration des Mages".[36]

Melchior raconte ensuite sa version des événements de la Nuit Sainte. Il commence son histoire avec la rencontre à Jérusalem, car c'est là qu'il a dû changer d'idée au sujet du pouvoir.

---

[36] D'après Colin Davis, l'inspiration de Balthazar auprès de l'Enfant n'est pas évidence d'une vraie conversion religieuse mais plutôt un écran de fumée qui cache sa passion d'"iconophile" qui aime les images avant toute autre chose. Selon Davis, Balthazar est une espèce de voyeur esthétique, pour lequel l'oeuvre artistique remplace la femme comme objet de désir: "Balthazar tries to mask the erotic function of vision by making it subordinate to faith" (Davis, Michel Tournier, p. 155).

L'exemple sanglant de la vie d'Hérode lui a appris que "la violence et la peur sont les ingrédients inexorables du royaume terrestre" (p. 210). Sa rencontre avec ce tyran lui donne l'impression d'avoir été souillé; il ne désire plus le pouvoir s'il lui faut employer les mêmes méthodes que celles d'Hérode. C'est donc avec une très grande curiosité que Melchior attend de voir le roi-enfant à Bethléem. Il est d'abord frappé par la force de la faiblesse; voici un tout petit enfant qui règne par la douceur et qui commande l'amour et le respect de tout le monde. Son pouvoir est le pouvoir transcendant des non-violents, pouvoir donc libérateur.

Comme cadeau Melchior donne à l'Enfant le seul trésor qui lui appartient; la pièce d'or qui porte l'effigie de son père et qui est donc sa seule preuve qu'il est l'héritier légitime de Palmyre. La tête du roi qui apparaît sur la monnaie est une image puissante de son pouvoir; sa présence s'annonce dans toutes les affaires de ses sujets. Melchior, en cédant l'unique signe de son héritage, renonce à jamais à l'idée de retourner chez lui avec une armée pour réclamer son royaume. Il déclare qu'il se retirera au désert avec son vieux et fidèle serviteur pour attendre le royaume céleste promis. Ce geste est symbolique de sa renonciation à la succession; désormais il ne reconnaîtra comme souverain que l'Enfant. Ainsi, le pouvoir rêvé de Melchior ne sera pas un pouvoir de ce monde; ce sera plutôt le pouvoir éternel et

bienveillant, un pouvoir hors du Temps et à l'abri des dépréda-tions de ce monde.

Gaspard parle ensuite de ce qu'il a appris de l'Enfant. Il était parti à la recherche d'un amour idéal, car il éprouvait depuis toujours un désir accablant d'adorer quelqu'un ou quelque chose. "J'ai souffert, dit-il, aussi longtemps que je n'ai pas pu adorer" (p. 213). Il était tombé amoureux de Biltine à cause de sa beauté insolite et de sa peau blanche mais ce n'était pas un amour réciproque et il s'était rendu peu à peu compte que sa bien-aimée n'avait pas l'âme pure, qu'elle était plutôt "faible, pares-seuse, bornée, fourbe, frivole," et qu'il lui aurait fallu "un coeur immense et d'une inépuisable générosité pour la laver de toute cette pauvre humanité" (p. 213). L'Enfant apprend à Gaspard qu'un amour d'adoration légitime console au lieu d'attrister parce que c'est toujours un amour partagé. C'est parce qu'il a trouvé finalement Celui qui mérite son amour dévot et son adoration que Gaspard donne à l'Enfant son cassolette d'encens. Gaspard a reçu l'amour sans condition du Fils de Dieu, qui a même adopté sa couleur pour accueillir le roi noir. C'est pour Gaspard "l'image exemplaire de l'amour":

> L'amour vrai, c'est le plaisir que nous donne le plaisir de l'autre, la joie qui naît en moi du spectacle de sa joie, le bonheur que j'éprouve à le savoir heureux. Plaisir du plaisir, joie de la joie, bonheur du bonheur, c'est cela l'amour, rien de plus.

(p. 215)

Dans la Crèche, Gaspard a trouvé l'image de l'amour parfait qu'il cherchait depuis toujours sans savoir exactement ce qui lui manquait. Cette rencontre l'influencera désormais dans tout aspect de sa vie car il aura toujours devant ses yeux l'image de l'Enfant - roi d'amour - pour le guider. C'est ainsi qu'il a tout de suite ordonné qu'on rende la liberté aux deux esclaves phéniciens comme premier acte d'amour authentique.

La Naissance à Bethléem met une fin heureuse à la quête de chacun des trois rois, car l'Enfant est l'image de ce que cherche chacun. Pour Balthazar, Il réunit image et ressemblance, étant à la fois divin et humain. Pour Gaspard, Il est l'image de l'amour parfait; Il est Celui qui mérite l'adoration, l'encens. Et Melchior, une fois en présence d'un vrai roi, d'un roi qui règne par faiblesse et douceur, est prêt à renoncer à ses droits de succession à Palmyre afin de se mieux préparer pour le royaume céleste.

Le prince Taor a écouté, avec une curiosité passionnée, ces histoires, mais ce ne sont encore pour lui qu'autant de "clefs sans serrures" (p. 216). Il voit néanmoins que l'Enfant parlait à chaque roi une langue spécifique à ses intérêts particuliers et il a hâte de le voir pour découvrir ce qu'Il va lui dire. Le lendemain de la rencontre avec les rois mages Taor prend la route

pour Bethléem. Le premier jour un grand orage rend le passage très difficile et tout le monde est trempé jusqu'aux os. L'éléphant Jina, ses paniers chargés de sucre, s'enfuit au grand galop, tuant plusieurs serviteurs et hurlant désespérément. Peu après on découvre l'éléphant mort, tué par des milliers de guêpes. Le sucre sur son dos a fondu sous l'averse, couvrant le pauvre animal d'un épais sirop. Cet incident présage le soir fatidique à Bethléem où Taor fera préparer un goûter pour les enfants du village. C'est ainsi que d'une obsession relativement anodine du jeune prince gâté, le sucre prend un aspect de plus en plus sinistre.

Une fois arrivés à Bethléem, Taor et ses compagnons découvrent que l'Enfant et ses parents sont déjà partis. Taor veut immédiatement prendre la route vers le nord parce qu'il sait que Marie et Joseph habitent Nazareth. Siri insiste pour qu'ils repartent pour Elath, citant toutes les pertes qu'ils ont déjà subies. Taor ne l'écoute qu'à moitié car il veut à tout prix rencontrer l'Enfant et Lui ouvrir son coeur. Il se rend compte que peu à peu il s'est écarté de son projet originel; il ne se soucie guère plus de la recette du rahat loukoum à la pistache ayant trouvé un autre projet beaucoup plus importante.

Avant de quitter Bethléem, Taor veut faire préparer un goûter pour les enfants de la ville. Touché par leur pauvreté, il cherche à illuminer leurs vies pendant quelques heures en leur

offrant les délices qu'il a tant aimés. Un nouveau Taor se dévoile à travers ce geste généreux. A la place du jeune homme frivole et égoïste, l'on voit un prince qui prend conscience des souffrances des autres et qui cherche à égayer la vie misérable des enfants de Bethléem. Même sans l'avoir vu, Taor est toutefois influencé par l'Enfant; son comportement reflète les leçons de l'amour que l'Enfant apprend au monde.

Taor offre aux enfants comme chef-d'oeuvre de la pâtisserie un modèle de son palais à Mangalore. Il les invite à manger l'image même de sa vie d'autrefois. C'est une renonciation à son moi frivole et inutile ainsi qu'un adieu à sa terre natale. Il comprend maintenant qu'il n'y retournera jamais. Pendant que les enfants mangent, des atrocités s'accomplissent dans la ville. Hérode, fâché par la trahison des rois mages qui ne sont pas revenus à Jérusalem, ordonne aux soldats d'aller tuer tous les enfants à Bethleem ayant moins de deux ans espérant ainsi détruire l'Enfant.

Le massacre des Innocents change à jamais la vie de Taor car un rapport vague mais épouvantable s'établit dans son esprit entre son repas sur la colline et le carnage dans la ville. C'est une image des opposés extrêmes qui semblent irréconciliables et qui le hantera désormais. Taor se rappellera sans cesse les deux événements si opposés du soir fatidique à Bethléem, cherchant ainsi à comprendre le rapport entre les deux:

> Il avait la conviction qu'une affinité secrète unissait ces deux scènes, que, dans leur contraste, elles étaient d'une certaine façon complémentaires, et que, s'il était parvenu à les superposer, une grande lumière aurait jailli sur sa propre vie, et même sur le destin du monde. (p. 227)

A peine sorti du cocon protecteur qu'était sa vie à Mangalore, Taor n'arrive pas à saisir la signification des événements de Bethléem. Néanmoins, il n'échappera plus à leur influence et de ses méditations sur ce sujet vient un mot clef: sacrifice.

Taor et son groupe descendent vers l'Egypte à la poursuite de la famille sainte. Plus ils descendent en altitude, plus ils se sentent opprimés par la sécheresse du paysage et surtout par l'atmosphère salée. Ils ont l'impression d'aborder l'enfer. Seul Taor n'est pas effrayé par l'ambiance funèbre qui les entoure au bord de la Mer Morte. Pour lui ce voyage si plein d'événements inouïs devient un pèlerinage sacré qui l'absorbe totalement. Le fait que Taor est marqué pour quelque rôle spécial se manifeste dans l'apparition des stigmates sur ses mains. L'on dit que l'eau de la Mer Morte rouvre des plaies récentes, mais Taor n'a pas eu de semblables blessures. Ces marques mystérieuses présagent symboliquement les stigmates du Christ; le sang sur ses mains indique que Taor lui aussi est choisi pour des sacrifices.

La disparition des deux derniers éléphants démoralise les hommes de Mangalore. Leur découverte s'avère être encore plus funeste lorsqu'ils apprennent la manière de leur mort. Heureux

d'avoir de l'eau pour se baigner après des semaines dans le désert, les éléphants se sont douchés de l'eau extrêmement salée de la Mer Morte. Ils se sont fait ainsi une carapace de sel très épaisse dont la pesanteur a fini par les tuer. C'est une fin bizarre pour ces braves animaux qui ont tant voyagé avec leur prince. La forme gigantesque des éléphants, si rassurante aux voyageurs, servira de monument commémoratif du pèlerinage de Taor. Ils sont éternalisés en quelque sorte, car désormais il seront "à l'abri des injures du temps pour plusieurs siècles, pour plusieurs millénaires" (p. 230).

Les éléphants sous leurs carapaces blanches nous donnent une autre image de la chair promue à l'éternité. Cette fois-ci, c'est le sel qui est l'agent de conservation. Cette image rappelle à la fois la saveur aigre-douce du miel sauvage des anachorètes et la myrrhe de Balthazar qui transforme la chair en matière infiniment plus durable. Pour leur part, la forme des éléphants sera préservée tout comme s'ils étaient transformés en pierre. La perte des éléphants effraie et désoriente le petit groupe de voyageurs. Ils sont obligés de tout abandonner sauf les choses les plus essentielles car ils n'ont qu'eux-mêmes pour les porter. Peut-être encore plus important, ils ont perdu le symbole de leur pays, qui incarne le courage et la fidélité à leur prince.

Avant de quitter le bord de la Mer Morte, les voyageurs arrivent dans une ville qui semble avoir été foudroyée. Au lieu

de ruines ils trouvent des vestiges de bâtiments couverts d'images d'êtres humains et d'animaux, comme si une force incroyable les y avaient projetées et brûlées. C'est la ville de Sodome, écrasée par Dieu et c'est là où Taor décide de libérer ses serviteurs, croyant qu'il leur doit la liberté étant donné qu'il ne sait plus guère ce qu'il cherche. Une fois libérés, les compagnons de Taor sont tous partis pendant la nuit sauf le petit comptable qui doit régler ses comptes avant de rentrer.

Le lendemain, Taor et le comptable, qui a du mal à faire écouter au prince le récit des dépenses, errent dans les rues funestes de Sodome. Les deux hommes assistent à l'arrêt et au tribunal d'un homme pauvre qui est condamné à travailler dans les mines de sel parce qu'il ne peut pas payer ses dettes. Très touché par l'image pitoyable de la femme et des quatre petits enfants du condamné, Taor offre de lui payer ses dettes. Mais comme il n'a pas encore écouté les paroles du comptable, Taor ne sait même pas qu'il ne lui reste qu'une très petite somme. Tout le monde lui rit au nez; pour qui se prend-il? Mais Taor ne laisse pas tomber son offre généreuse; il déclare qu'il prendra volontiers la place du condamné en prison. C'est ainsi qu'il se trouve condamné à passer trente-trois ans dans les mines de sel. Cette période de temps est d'une importance symbolique capitale, car c'est le nombre d'années de la vie du Christ. Alors sans même avoir vu l'Enfant qui a converti les autres rois mages, la

conversion de Taor commence avec ce sacrifice énorme; il renonce à sa liberté pour épargner un inconnu.

Taor passe quelques années dans les mines de sel avant de voir le soleil. Quand on lui permet enfin de sortir des mines souterraines, il est obligé d'aller pêcher au bord de la Mer Morte, là où la rivière Jordan se mêle à l'eau salée de la mer. Il cherche tout le long du voyage l'endroit où il s'est arrêté avec ses camarades de Mangalore mais il ne trouve aucune trace de leur passage. Il a l'impression que toute trace de sa vie d'autrefois est entièrement effacée.

Ironiquement, c'est dans les mines de sel que Taor rencontre quelqu'un qui peut le renseigner au sujet du rahat loukoum à la pistache. Un homme emprisonné à la suite d'un malentendu déclare qu'il est confiseur. Taor, se rappelant le but originel de son voyage, demande au confiseur s'il connaît le rahat loukoum. Très étonné de trouver la connaissance de la plus noble des friandises chez une telle "épave humaine" (p. 249), le confiseur parle de son métier avec Taor. Il lui apprend la recette qui a coûté si cher à Taor. Le prince qui connaît la misère du prisonnier saunier se rend compte de la distance entre sa vie actuelle et l'époque lointaine où il ne s'intéressait qu'aux friandises et il réfléchit sur le rôle joué par le rahat loukoum à la pistache en déterminant son sort. Il voit l'image d'une "cosse infime et légère d'une petite graine qui avait bouleversé sa vie en y enfonçant des

racines formidables, mais dont la floraison promettait de remplir le ciel" (p. 251).

Un jour un nouveau prisonnier arrive à la mine dont les paroles bouleversent Taor. Cet homme parle du "Nazaréen" et c'est en l'écoutant que Taor se rend compte tout à coup qu'on lui parle de celui qu'il a manqué à Bethléem. Il interroge le nouveau prisonnier pendant des heures afin d'apprendre par coeur les paroles du Sauveur. Il a l'impression que ces mots sont d'un "langage accordé à son intime personnalité" (p. 259).

> Or, voici que, par la bouche du pauvre Démas, Jésus lui contait des histoires de banquet de noces, de pains multipliés, de pêches miraculeuses, de festins offerts à des pauvres, à lui, Taor dont toute la vie -- et jusqu'à son grand voyage en Occident — s'axait sur des préoccupations alimentaires. (p. 259 - 260)

Soudain Taor voit tous les événements de sa vie sous une lumière crue; il voit et comprend le rapport entre son goûter et le massacre des Innocents. C'était un présage du sacrifice suprême de Jésus-Christ. Jésus ne se contentait pas de nourrir les hommes de sa propre chair et de son propre sang. Le festin et le sacrifice humain n'avaient pas eu lieu simultanément à Bethléem par l'effet du hasard: c'était les deux faces du même sacrement, appelées irrésistiblement à se rapprocher. (p. 260) Le petit sacrifice de Taor à Bethléem, où il a donné tout ce qui restait de son sucre précieux aux pauvres enfants, le préparait en quelque

sorte pour le sacrifice de sa liberté à Sodome, où, encore une fois, il s'est engagé à épargner des enfants misérables. C'est ainsi que Taor imite, sans avoir vu ni entendu les paroles du Sauveur, ses sacrifices.

Ses trente-trois ans de prison écoulés, Taor se trouve libéré un jour. N'ayant d'autre but que de retrouver Jésus, il se dirige vers Jérusalem, souhaitant L'y rencontrer. Très faible, Taor n'arrive que trop tard à la maison où Jésus a passé les Pâques; tout le monde est parti avant son arrivée. Mais il voit qu'il reste un peu de vin au fond des coupes et qu'il y a aussi des miettes de pain. Il mange et boit, devenant ainsi le premier à recevoir l'Eucharistie. Ayant trouvé enfin la nourriture divine qui enlève toute faim et la boisson céleste qui désaltère toute soif, Taor reçoit sa récompense et les anges l'emportent vers le ciel.

Gaspard, Melchior et Balthazar est, en effet, deux romans; le premier, l'histoire des trois rois mages, est un roman de réconciliation qui prépare la seconde, l'histoire du prince Taor, qui est un roman d'apprentissage spirituel. Le récit de la Naissance à Bethléem et de la rencontre des rois mages avec Taor servent à réunir les deux parties. La Naissance de l'Enfant met fin à la dichotomie de l'image et de la ressemblance car c'est à ce moment-là que la Parole de Dieu est devenue chair; c'est

l'incarnation de l'éternel dans l'humain. Chaque roi trouve la réponse à ses questions auprès de l'Enfant et chacun part, renouvelé et prêt à répandre la bonne nouvelle. Cet événement constitue une charnière dans la structure du roman car, intrigué par le récit de la Naissance, Taor abandonne sa quête frivole d'une friandise et se consacre à la quête de Celui qu'il a manqué à Bethléem. L'apothéose de Taor, qui termine le roman, est le point culminant du thème de la réconciliation de la chair avec l'éternel. La mort miraculeuse de Taor achève la réconciliation de l'être humain avec Dieu grâce au sacrifice du Christ. Au niveau structural, sa mort, qui imite et présage celle du Christ, réalise les prophéties de la première moitié du roman. Une telle fin ne laisse aucun doute, me semble-t-il, que Gaspard, Melchior et Balthazar est un roman essentiellement religieux.

Le critique Colin Davis ne parle guère de Taor pour consacrer plus d'espace à son analyse freudienne de Balthazar. C'est ne pas tenir compte de la moitié du roman. Un autre critique, Susan Petit, déclare que ce roman nous présente la reprise des idées religieuses hétérodoxes que Tournier a exposées pour la première fois dans Les Météores à travers les paroles du prêtre Koussek. Selon Petit, Tournier prône une religion qui est chrétienne mais qui s'axe sur le Saint-Esprit et non sur le Christ. Pour Petit, l'apothéose de Taor est preuve de l'hétérodoxie de Tournier car le prince est emporté vers le ciel, non pas par le pouvoir du Christ,

qui n'est pas encore mort au moment de la mort du prince, mais par le pouvoir du Saint-Esprit. Cependant, Petit ne tient pas compte du pouvoir miraculeux des paroles du Christ, qui inspirent, même à ceux qui ne l'ont jamais vu, la conversion et le sacrifice. Tous les sacrifices de Taor, en commençant par le goûter à Bethléem jusqu'au sacrifice de trente-trois ans de sa vie pour un inconnu, sont symboliques de la vie et des sacrifices du Christ. Ce n'est donc pas sur le Saint-Esprit que s'axent les actes et l'inspiration de Taor et il est difficile de voir dans la fin du roman l'illustration d'un christianisme hétérodoxe vue par Petit.

L'on ne peut pas admettre le rôle central du Christ, me semble-t-il, sans reconnaître que Gaspard, Melchior et Balthazar est essentiellement un roman religieux qui suit les doctrines chrétiennes d'assez près. Dans son livre, Michel Tournier: Le Roman mythologique, Arlette Bouloumié s'attache aux idées religieuses de Gaspard, Melchior et Balthazar. Pour elle aussi, le point de mire du roman est la solution offerte par le Christ à chacun des personnages centraux du livre. Elle souligne l'importance de la "langue" employée par le Christ pour communiquer ses leçons; Il parle à chacun des rois selon ses préoccupations particulières. "Le Christ s'adresse aux quatre rois mages dans la langue que chacun peut comprendre: langage de l'es-

thète, de l'amant, du politique, du gourmand . . ."[37] Mme Bouloumié affirme, elle aussi, que Tournier nous présente le "mythe" du Christ qui est le médiateur par excellence et qui résout les problèmes de l'image représentés par chacun des personnages centraux du roman. Son avènement a racheté à jamais la chair qui est transverbérée par la grâce; outre ses Paroles, la nourriture offerte dans l'Eucharistie — la nourriture divine rêvée par le Rabbi Rizza — est la façon dont Il continue à nous "parler".

L'intérêt de Tournier pour les images et les problèmes du langage ne s'épuise pas avec Gaspard, Melchior et Balthazar; dans son prochain roman, La Goutte d'or, Tournier expose, d'une perspective islamique et dans un contexte moderne, les problèmes de l'image et du langage qui se présentent à un jeune immigré à Paris. Comme le récit de Taor, La Goutte d'or est aussi un roman d'apprentissage. Examinons donc comment le thème de l'image est exploré dans son roman le plus récent.

---

[37] Arlette Bouloumié, Michel Tournier Le Roman mythologique. Paris: José Corti, 1988, p. 213.

Chapitre III: La Goutte d'or

La problématique de l'image, présentée dans Gaspard, Melchior et Balthazar d'une perspective chrétienne, est reprise dans La Goutte d'or. Mais à la différence du roman précédent, ce dernier récit aborde le sujet de l'image dans une perspective musulmane et dans le contexte du monde moderne plutôt que celui de l'époque biblique. Le point de mire de cette problématique de l'image est l'entrechoc de deux cultures: d'une part, le monde islamique de l'Afrique du nord et, d'autre part, la société urbanisée et industrielle de l'Europe de l'ouest dont les valeurs de base sont fondamentalement judéo-chrétiennes. L'Islam, suivant les préceptes du Coran, est essentiellement iconoclaste tandis que les différentes églises chrétiennes, à quelques exceptions près, se servent de l'image pour enseigner la foi. A la différence des mosquées, qui sont décorées des versets du Coran, les églises débordent d'images.

Mais en dehors du contexte religieux, l'image jouit d'une situation privilégiée dans la vie culturelle de l'Ouest. Depuis très longtemps, le pouvoir et l'influence d'un individu s'expriment en partie par sa capacité de collectionner et de commander des images. L'Islam a toujours redouté ce genre de production artistique dont l'exemple le plus frappant et le plus

interdit est le portrait.[38] Ainsi l'artiste musulman subit des contraintes qui n'existent pas dans l'Occident depuis le rachat de l'image effectué par la révolution chrétienne.

L'Occident a connu une nouvelle révolution dans l'histoire de l'image avec l'avènement de la photographie, car c'est ainsi que l'image est devenue accessible à tout le monde. Les avances technologiques du vingtième siècle ont mis à la portée de tous les moyens de produire et de multiplier les images. Cette disponibilité de l'image a suscité de grands changements non seulement dans l'apparence du monde mais aussi, ce qui est peut-être plus important, dans notre façon de voir le monde.[39] La photographie devient ainsi une façon de s'approprier le monde. Susan Sontag a remarqué le désir profond de la part des sociétés industrielles de l'Ouest de collectionner le monde à travers les photographies. Les photographies témoignent de nos expériences en les rattachant à la réalité, mais elles sont aussi des objets que

---

38 Selon le Coran, l'artiste qui ose représenter des êtres humains dans ses oeuvres se place en concurrence avec Dieu. L'artiste sera invité, le jour du jugement, à donner une âme à sa création; n'ayant pas cette capacité, le malheureux artiste sera condamné à l'enfer. La peur de l'idolâtrie a joué un rôle important dans l'interdiction de l'image car, à l'époque de la naissance de l'Islam, cette pratique était très répandue. Richard Ettinghausen and Oleg Grabar, The Art and Architecture of Islam: 650-1250, Middlesex: Penguin Books, 1987, p. 22.

39 Susan Sontag, On Photography, New York: Noonday Press, 1973, p. 3 - 4.

l'on possède, que l'on consomme.[40] La popularité de la photographie dépend donc en partie de la mentalité du consommateur.

La prolifération délirante des images que Tournier nous présente dans La Goutte d'or, déclenchée en grande partie par la photographie, a engendré une société malsaine, obsédée par le visuel jusqu'au point de l'addiction: "L'image est bien l'opium de l'Ouest."[41] En déformant ainsi le mot célèbre de Marx, Tournier exprime le pouvoir et l'influence énormes de l'image dans l'Ouest, pouvoir et influence dont un "primitif" comme Idriss de La Goutte d'or devient la victime.[42] A travers le voyage initiatique de son personnage, Tournier semble dénoncer l'empire de l'image dans la France où, sans qu'il le veuille, l'image d'Idriss sera maintes fois prise et déformée. Mais, à part la déformation de sa propre image, Idriss sera guetté par toutes sortes de photographies: touristiques, publicitaires, de mode, journalistiques, anthropologiques, pornographiques, artistiques, bureaucratiques, et même policières. Arlette Bouloumié, dans un article sur

---

40 Susan Sontag, p. 3.

41 Michel Tournier, La Goutte d'or, Paris: Gallimard Editions NRF, 1985, p. 235. Toute référence à La Goutte d'or sera désormais intégrée dans le texte du chapitre. Les références à d'autres textes se trouveront en note en bas de la page.

42 Michel Tournier, Préface à Making Faces, Stockholm: Tryckeriteknik A B, 1984, p. 40.

l'icône et l'idole dans La Goutte d'or, décrit la réaction d'étonnement chez les critiques en lisant ce roman. Ceux-ci cherchent la source des attaques de Tournier contre l'image en faisant remarquer que l'auteur est lui-même grand amateur de la photographie et qu'il a collaboré avec les plus grands photographes contemporains. Bouloumié suggère qu'au lieu d'un roman à thèse qui condamne catégoriquement la surproduction des images dans l'Occident, La Goutte d'or établit un contexte pour entamer un débat sur le rôle de l'image dans notre société, et que Tournier cherche surtout à mettre "les points de vue en présence pour les laisser dialoguer".[43] Examinons donc la façon dont les expériences d'Idriss témoignent, de la perspective d'un membre marginalisé de cette société, de la tyrannie de l'image dans l'Ouest.

i) Idriss à Tabelbala

La rencontre d'Idriss avec la femme blonde de la Land Rover met en valeur l'entrechoc des deux cultures. Pour elle, ce n'est qu'un petit incident amusant. Elle voit en Idriss un sujet exotique parce qu'authentique représentant du Sahara, mais sa

---

[43] Arlette Bouloumié "Icône et idole dans La Goutte d'or de Michel Tournier", Recherches sur l'imaginaire, XVIII (1987), p. 144 - 162.

photo n'aura plus d'importance que ses autres souvenirs de voyage. Pour Idriss, cette rencontre inouïe a des implications beaucoup plus importantes; son image a été volée et il a risqué d'attirer le mauvais oeil en se laissant photographier. Elevé dans une société où l'on se méfie de l'image et surtout de la photo, Idriss devient la proie d'une touriste à la recherche de l'exotique. Elle, issue de la race "des blondes voleuses de photo" (p. 133), n'a guère de soucis concernant l'effet que produit sur Idriss son acte prédateur. Elle prend ce qu'elle veut puis elle repart, laissant derrière elle les craintes de sa victime.

Selon le critique Jean Montalbetti, la femme de la Land Rover a volé non seulement la photo d'Idriss mais son âme aussi. D'après lui, Idriss sera puni pour cette perte si importante. "Le châtiment d'Idriss dans sa quête de rachat sera de subir un calvaire en quatorze stations: autant d'épreuves au cours desquelles il récupérera une partie de l'âme qu'il s'est laissé voler, pour pouvoir enfin être délivré de l'envoûtement de la femme blonde". [44] Pour Montalbetti donc, chaque déception que subit le jeune berbère constitue un de ces châtiments. Mais n'y a-t-il pas un paradoxe à vouloir appliquer une telle analogie à un protagoniste musulman? D'ailleurs, la réaction d'Idriss, qui a hâte de raconter son histoire de photo à son ami Ibrahim, ne

---

[44] Jean Montalbetti, "Le Piège de l'image", Magazine Littéraire, janvier 1989, p. 19.

corrobore pas cette théorie. "Il subissait l'épreuve de la photographie, par une femme blonde de surcroît, et devenait inopinément quelqu'un de comparable au caporal-chef Mogadem" (p. 19). Evidemment, la réaction initiale d'Idriss en est une de bonheur; il vient d'avoir une grande aventure dont la suite établira sa position importante dans la communauté. "Il n'y a eu jusque-là qu'une photo à Tabelbala, pensait Idriss, désormais, il y en aura une autre, la mienne" (p. 18).

Idriss avait été en train de chercher Ibrahim quand il a vu les traces de la Land Rover et, après son aventure extraordinaire, il a grande envie de tout raconter à son ami. Mais à cause des responsabilités d'Ibrahim, qui doit courir à l'aide d'une de ses chamelles, Idriss n'a pas l'occasion de parler de ses expériences. La mort soudaine et choquante du chamelier dans le puits met une fin définitive à ce plaisir anticipé. C'est une perte qui bouleverse Idriss. Il y perd une âme soeur car, malgré leurs origines différentes, ces deux garçons partagent un amour du désert et de la vie nomade. Idriss admire et même idolâtre un peu son ami, car celui-ci affirme son indépendance face aux exigences de la vie en plein désert. Dur et autonome, Ibrahim est vraiment le produit du Sahara, mais c'est aussi le désert, vaste et éternel, qui réclame Ibrahim. Idriss n'a ni la volonté ni le désir de prendre sa place après sa disparition. Ayant vu la machine miraculeuse de la femme à l'appareil photo, la curiosité

d'Idriss est excitée; il veut voir le monde qui a produit un tel véhicule et une telle femme libre et séduisante. La mort d'Ibrahim marque en quelque sorte la fin des vieilles traditions nomades comme représentées par le chamelier indépendant, car il n'y a personne qui puisse prendre sa place. Une nouvelle tradition nomadique s'établit, celle des ouvriers qui font le pèlerinage jusqu'en France pour trouver du travail. C'est à ce groupe qu'Idriss va se joindre, pour aller chercher du travail comme les autres, mais aussi pour se mettre à la poursuite de son image volée.

La mort d'Ibrahim introduit dans le roman le thème du temps et de l'éternité. Si subitement et violemment enseveli, Ibrahim accède à l'éternité, son corps préservé par le poids du sable. Tels les éléphants conservés sous une carapace de sel dans Gaspard, Melchior et Balthazar, Ibrahim est ainsi mis en dehors du temps. Finalement, la manière de la mort d'Ibrahim présage la scène du moulage à l'usine de mannequins vers la fin du roman où Idriss sera enseveli vivant dans de l'alginate.

La mère d'Idriss n'est pas très contente qu'on ait photographié son fils et, encore pire, que son image soit partie sans qu'il ait les moyens de la reprendre. Elle craint de mauvaises suites à cette aventure. Elle lui demande comment on le soignera s'il tombe malade car, dépourvu de son image, il lui manque une partie de lui-même. D'après les Berbères, on risque

d'attirer le mauvais oeil en se laissant photographier. Mais ce ne sont pas seulement des "primitifs" qui n'aiment pas être photographiés: selon Tournier, même les photographes eux-mêmes ont des inquiétudes devant l'oeil photographique. Dans Des Clefs et des serrures, Tournier parle d'un manque curieux d'autoportraits photographiques:

> Peut-être parce qu'il y a dans la prise de vue photographique — beaucoup plus que dans le dessin — une part de prédation, d'agression, d'attaque qui fait peur quand il s'agit de la tourner contre soi-même. Le portrait peint se prolonge souvent sur plusieurs séances de plusieurs heures. L'acte photographique se concentre dans une fraction de seconde. On conçoit que le photographe hésite à braquer sur son propre visage cette bouche noire qui prend et qui garde avec une rapidité foudroyante. Il n'aime pas se faire ce qu'il fait si bien aux autres...[45]

Voilà une comparaison intéressante entre l'acte de peindre un portrait et celui de prendre une photographie; il y a dans ce dernier rituel un air de magie qui peut susciter des hésitations chez le photographe. Néanmoins, il existe aussi un nombre important d'auto-portraits photographiques avec lesquels Tournier est sans doute familier, étant donné ses liens avec beaucoup des grands photographes contemporains.

---

45 Michel Tournier, Des Clefs et des serrures, Paris: Chêne/Hachette, 1979, p. 100. Susan Sontag voit aussi dans la photographie un acte qui est implicitement agressif car l'on prend plus qu'une image; on s'empare d'une connaissance de la personne photographiée que celle-ci n'a pas: on la voit d'une façon dont elle ne peut pas se voir. Selon Sontag, l'appareil de photo est la sublimation du fusil, et la photographie une sorte de meurtre sublimé. (On Photography, p. 14)

Malgré les peurs et les interdictions de sa communauté en ce qui concerne la photo, Idriss craint plus le ridicule que le mauvais oeil. Comme il hante chaque semaine la livraison du courrier, tout le monde sait qu'il attend quelque chose d'une très grande importance et quand la photo n'arrive pas, Idriss rêve de partir au lieu d'admettre qu'il s'est trompé. Le festin des noces, où Idriss assiste à l'établissement d'un jeune compatriote, guère plus âgé que lui, le pousse définitivement à partir. C'est là qu'Idriss se rend compte qu'il n'a que deux choix s'il reste à Tabelbala: s'établir en se mariant ou vivre aux marges de la communauté comme l'oncle Mogadem. Ni l'une ni l'autre de ces deux possibilités ne lui semblent prometteuses. Mais avant de partir, Idriss assiste aux célébrations des noces dont certains aspects présagent les problèmes qu'il rencontrera pendant son voyage initiatique. Il observe avec fascination la chanteuse Zett Zobeida dont la chanson le hantera désormais. Annonçant le pouvoir qu'ont les mots de déjouer la mort, ces paroles énigmatiques sont autant de clefs sans serrures pour Idriss. A plusieurs reprises dans le récit, il médite sur leur signification mais il doit attendre sa découverte de la calligraphie pour les déchiffrer. Mais plus que les paroles chantées, la danse de Zett Zobeida offre à Idriss des signes visuels ainsi que sonores du désert car la chanteuse porte toutes sortes de bijoux qui dansent "dans un grand conciliabule cliquetant" (p. 35). Son regard est

fixé par une seule amulette parfaite, la goutte d'or, qui "ne veut rien dire qu'elle-même." C'est "le signe pur, la forme absolue", et il commence à se douter que la danseuse et la bulle dorée autour de son cou soient "l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo" (p. 35). Plus tard, dans l'aube, Idriss retourne à l'endroit de la danse pour retrouver la femme noire, mais il est trop tard; elle est partie. Cependant, en examinant les traces du camp des musiciens, il découvre la goutte d'or, symbole de la liberté, qui lui servira de talisman du désert.

L'histoire de Barberousse, racontée pour amuser les invités, introduit deux autres thèmes principaux du roman, celui de l'acceptation de soi-même et celui du temps et de l'éternité. A cause de sa chevelure rousse, signe, selon les traditions de son peuple, d'une conception honteuse, Barberousse ne veut pas que l'on fasse son portrait. Cependant, ayant vu les portraits du roi qu'il a vaincu, il se rend compte que le sujet d'un portrait est valorisé ainsi qu'éternisé et il croit mériter, en tant que conquérant, cet honneur. Il écoute avec intérêt les idées du peintre qui affirme la nécessité de "faire entrer le temps dans le jeu du portrait." Le peintre tient à ce que le sujet vienne plusieurs fois, permettant ainsi que le portraitiste apprenne son visage, qu'il ait l'occasion de voir au-delà des "tracasseries vulgaires" qui marquent d'habitude le visage. Ainsi, l'image

qu'il fait "sera lavée des salissures du moment, des mille petites agressions quotidiennes, des menues bassesses qu'inflige à tout un chacun la banalité domestique" (p. 44). D'après le peintre, ce "lavage" permet la promotion du visage à l'éternité, idée qui a son écho dans la Préface de Tournier à Making Faces, où il décrit la façon dont le portrait, "cette image éphémère étroitement solidaire d'un certain hic et nunc", peut atteindre à l'éternité et à l'universalité. En effet, "les musées du monde entier regorgent de visages personnels, d'une individualité totalement particulière, que nous sentons cependant proches de nous au point de nous toucher jusqu'aux larmes. On dirait que l'universel est obtenu grâce à un paroxysme de singularité, ce qui est bien le comble du paradoxe."[46] L'idée du portrait comme oeuvre universelle réapparaît dans Le Tabor et le Sinaï: "c'est un peu d'éternité qui se voit. C'est la chair promue à la pérennité" (p. 100). Ainsi, "le rôle du portraitiste — comme du romancier — est de créer au-delà de l'alternative diabolique *abstraction vide - individualité sordide* un universel concret où se retrouvent à la fois l'inépuisable richesse du réel et la grandeur de la légende humaine" (p. 103).

Atteindre à l'éternité à travers son portrait, est une idée qui plaît beaucoup à Barberousse, mais celui-ci ne peut pas se

---

[46] Michel Tournier, Préface à Making Faces, p. 38.

décider à autoriser le portrait en couleur que propose le peintre royal. La solution se trouve dans les mains d'une femme qui tisse une grande tapisserie d'après un dessin fait par le portraitiste du roi. C'est à la fois le portrait de Barberousse et une scène de chasse qui célèbre la couleur rouge. Le roi l'apprécie jusqu'au point où il est inspiré à jeter la housse et le turban qui cachent depuis si longtemps la couleur de ses cheveux. Ainsi réconcilié à son image, Barberousse finit par s'accepter.

Cette histoire pose les mêmes problèmes d'identité et d'acceptation qui tracassent Idriss depuis sa rencontre avec la femme photographe de la Land Rover. Mais à la différence de Barberousse, qui ne connaît que trop bien son visage, Idriss ne connaît guère sa propre image; son problème d'identité est donc axé sur cette découverte. C'est un processus difficile car, sans qu'il le veuille, des étrangers lui volent son image, ne lui en rendant que des déformations. La déformation peut-être la plus décevante pour Idriss est la carte postale de l'âne décoré. Croyant pendant très longtemps que la femme de la Land Rover va lui envoyer sa photo, Idriss hante l'arrivée du camion de Salah Brahim, qui constitue le seul lien avec le monde extérieur. Salah se moque d'Idriss, disant qu'il attend une lettre d'amour. Un jour Salah appelle son nom et Idriss croit qu'il va enfin recevoir sa photo mais c'est une carte postale d'un âne décoré, expédiée par Salah lui-même. Cette image risible provoque les rires

dérisoires de toute la communauté.

A la suite de cet incident humiliant, Idriss comprend que sa photo n'arrivera jamais et il décide de quitter Tabelbala. Il vient chez son oncle pour avoir de ses conseils avant son départ. Il y apprend l'histoire de la photo de l'oncle Mogadem qui lui parle des dangers de la photographie. La photo de Mogadem a été faite pendant la guerre et des trois jeunes soldats qu'on a photographiés, lui seul a reçu sa copie; les deux autres sont morts sans l'avoir vue. Mogadem attribue donc la mort de ses copains au fait qu'ils ont laissé échapper leur image, sa photo étant pour lui une protection contre la mort. Désormais, il la garde toujours auprès de lui pour "maîtriser" son pouvoir destructeur ainsi que pour se rappeler son sort chanceux. Quoique l'attitude de l'oncle Mogadem soit teintée par ses superstitions, l'idée de la photo comme mémento mori fait ressortir la nature éphémère du monde physique. La photographie fixe un moment et le préserve pour l'éternité, et cet acte de sélection souligne l'aspect transitoire du monde physique car l'on ne peut pas prendre exactement la même photo deux fois. Un peu intimidé peut-être par les avertissements de son oncle, Idriss part à la poursuite de son image.

ii) <u>La route vers le nord</u>

A Béni Abbès, Idriss se mêle à un groupe de touristes qui visite le musée saharien, où il se trouve confronté à des objets de chez lui, mais étalés sous verre, détachés de leur contexte réel. "Tous ces objets, d'une propreté irréelle, figés dans leur essence éternelle, intangibles, momifiés avaient entouré son enfance, son adolescence. Il y avait moins de quarante-huit heures, il mangeait dans ce plat, regardait sa mère actionner ce moulin" (p. 88). Rien n'a préparé Idriss pour cette confrontation avec des images anthropologiques de sa vie; abasourdi, il ressent un vertige devant les vitrines du musée. "Il avait l'impression qu'on l'arrachait à lui-même, comme si son âme avait soudain quitté son corps, et l'observait de l'extérieur avec stupeur" (p. 89). Se voyant ainsi, Idriss ne peut pas s'empêcher d'éprouver une sensation d'aliénation devant ce "Sahara empaillé" — par association, il sera lui aussi un sujet d'intérêt aux anthropologues. Idriss voit le reflet de son visage dans les vitrines du musée, image qui préfigure les reflets et les distortions qui l'attendent.

Idriss arrive ensuite à Béchar, ville très peu intéressante aux yeux des Européens mais pour celui qui n'a jamais vu autant de gens, c'est "la découverte d'une nouvelle planète" (p. 92). Ayant manqué l'autobus à Oran, Idriss doit passer deux jours à Béchar et c'est en rôdant dans les rues si pleines d'autos, de vitrines et toutes sortes de spectacles divertissants qu'Idriss découvre le

"studio" de Mustapha, "artiste photographe". Cette rencontre sert d'antidote comique aux sentiments de vertige et d'aliénation éveillés par ses expériences dans le musée à Béni Abbès. C'est une parodie du photographe artiste, car Mustapha prétend faire de la photographie "sérieuse", par opposition à la photographie réaliste que n'importe quel photographe amateur peut faire. Face aux critiques des clients sceptiques, Mustapha déclare que ses scènes de fond permettent "l'accession à la dimension artistique" (p. 96). Mustapha affirme que ses scènes sont nécessaires parce qu'elles permettent au photographe de transcender le réel. "Chaque chose est transcendée par sa représentation en image." Cette idée, tout à fait sérieuse dans la discussion philosophique de l'art et de la réalité, n'est que comique dans la bouche de Mustapha qui emploie des termes anthropomorphiques en parlant de son appareil, disant que son équipement est "inspiré" par les scènes en couleur même si les photos sont en noir et en blanc.

> — Mais oui, mon appareil participe à la création, il faut qu'il ait du talent lui aussi, qu'est-ce que vous croyez! Alors je lui montre un paysage en couleurs. Il le voit, il l'aime, et quand il le reproduit, eh bien quelque chose des couleurs transparaît dans le noir et le blanc (p. 98).

Présentée sous une lumière aussi risible, l'idée de l'inspiration de l'appareil par les couleurs des scènes de fond n'est qu'autant de badinage. Cependant, il y a là un écho des idées de l'essai "Le Portrait-Nu" dans Des Clefs et des serrures où Tournier décrit

l'effet mystérieux produit sur le visage du modèle quand on fait le portrait d'un modèle nu. Selon ses expériences, la nudité invisible se lit sur le visage "comme à livre ouvert" parce que le corps, "enfin lâché dans l'air et la lumière, nous entoure d'une présence joyeuse et naïve qui se reflète jusque dans nos yeux" (p. 113). Vue dans cette perspective, le portrait photographique se rapproche du portrait peint qui révèle non seulement les traits du modèle mais aussi sa personnalité, son esprit.

La source historique de ce personnage ludique de Mustapha se trouve dans une anecdote intitulée "Un dîner à Tanger", de Petites proses. Lors d'un voyage qu'il a fait avec le photographe Arthur Tress, Tournier décrit une visite à "une étrange boutique pleine d'images" où un homme qui se présente comme "artiste photographe" fait des photographies "de rêve".[47]

> Quand un client se présente, il commence par le soumettre à une psychanalyse de sa façon. Puis il se met au travail. Il peint un décor en trompe l'oeil, il rassemble les accessoires, il fournit un costume, il dessine un maquillage. Vous voilà devenu conformément à votre rêve secret Al Capone, coiffé d'un borsalino rabattu sur l'oeil, braquant une mitraillette dans une rue de Chicago qui paraît sortir de la palette du Douanier Rousseau..... Et tout cela est parfaitement sérieux, grave, sévère même, car ici on n'est pas à la foire, on ne plaisante pas avec les rêves... (p. 61 - 62)

Comparons cette description avec les paroles de Mustapha: "Messieurs-dames, Mustapha artiste photographe est là pour

---

47 Petites proses, Paris: Gallimard Folio, 1986, p. 61.

réaliser vos rêves" (p. 95). Ou encore: "Je suis un créateur. Je recrée le Sahara dans mon studio, et je vous recrée par la même occasion." Voici en effet un homme véritable transformé en personnage fictif qui n'est guère plus étrange que le "vrai" photographe artiste de Tanger.

Dans l'autocar à Oran Idriss rencontre la veuve Lala Ramirès qui, ayant perdu son mari ainsi que tous ses enfants, voyage d'un cimetière à un autre pour rendre visite à ses morts. Elle partage sa nourriture avec Idriss et une fois arrivée à Oran, elle l'invite à l'accompagner au cimetière. Idriss y voit la photo du fils de Lala Ramirès qui avait à peu près son âge au moment de sa mort. Comblée de chagrin et d'isolement, la veuve cherche à imposer l'identité de son fils perdu à Idriss. Idriss est vulnérable à la suggestion qu'il adopte l'identité d'Ismaïl Ramirès, "n'ayant qu'une idée très vague de son propre visage" (p. 106). Mais il se sauve finalement pour aller faire ses préparations pour le départ en France. Cependant, même les machines semblent conspirer pour lui refuser le contrôle de son image car lorsqu'il essaie de se faire photographier dans une cabine automatique, il reçoit la photo d'un homme barbu.

Par un orfèvre qu'il rencontre sur le car-ferry pour Marseille, Idriss apprend l'importance de la religion pour les

ouvriers-immigrés. Selon lui, ces hommes dépaysés ont besoin de leur foi pour préserver leur identité en face d'une culture dominante qui refuse leur intégration sauf au niveau de travail inférieur. L'orfèvre va aux prières avec les croyants, même s'il vient de maudire sa patrie, disant que sa religion lui est d'autant plus importante qu'il quitte son pays natal. Il explique à Idriss que c'est plus qu'une question de foi; c'est l'identité même des Arabes dépaysés qui est en jeu. "Là où nous allons, la religion est plus nécessaire que chez nous. Tu vas te trouver entouré d'étrangers, d'indifférents, d'ennemis. Contre le désespoir et la misère, tu n'auras peut-être que le Coran et la mosquée" (p. 113). Le passage suivant, tiré d'un article de L'Express au sujet du pouvoir croissant des intégristes en Algérie, fait écho à ces sentiments:

> Or, l'identité arabe et l'identité musulmane se confondant, la situation est déchirante pour nombre d'Algériens qui sont à la recherche de la leur, pour avoir vécu la colonisation et les échecs accumulés depuis l'indépendance. Pour un Arabe, renier l'Islam équivaut à renier son peuple, sa culture, bref à renier lui-même.[48]

Qu'il s'agit plutôt d'une question d'identité que de vraie foi chez l'orfèvre, cela se voit lorsqu'il consomme verre après verre de vin avec un Français dans le café du bateau. Cet homme malheureux et amer représente la foule des Maghrébins dépaysés,

---

[48] Jacques Girardon, L'Express, no. 66, 9 février 1990, p. 27.

poussés de leur propre pays par un désir d'échapper aux énormes problèmes économiques, attirés par la promesse du travail dans une Europe qui a besoin de main d'oeuvre à bon prix, mais qui ne les accepte qu'à condition qu'ils connaissent leur place. Achour, le cousin d'Idriss décrit ainsi le rapport entre les Français et les travailleurs-immigrés:

> - Les Français, commentait Achour, faut pas croire qu'ils nous aiment pas. Il nous aiment à leur façon. Mais à condition qu'on reste par terre. Faut qu'on soit humble, minable. (p. 142)

Comme le dit Tournier dans Le Vent Paraclet, c'est une foule sans voix dont dépend beaucoup en France. Tournier s'attache au problème du décalage entre les Français et les immigrés: "Notre société de consommation est assise sur eux, elle a posé ses fesses grasses et blanches sur ce peuple basané réduit au plus absolu silence."[49] Dans La Goutte d'Or, Achour fait écho à ces idées lorsqu'il dit:

> La France moderne, c'est nous, les bougnoules, qui l'ont faite. Trois mille kilomètres d'autoroute, la tour Montparnasse, le C.N.I.T., le métro de Marseille, et bientôt l'aéroport de Roissy, et plus tard, le R.E.R., c'est nous, c'est nous, c'est toujours nous! (p. 142).

Idriss va se joindre à cette foule silencieuse qu'on ne remarque que lorsqu'il y a des problèmes. Aux yeux de l'orfèvre, Idriss risque une interrogation par les autorités en France au cas où

---

49. Michel Tournier, Le Vent Paraclet, Paris: Gallimard Editions NRF, 1977, p. 230.

celles-ci remarqueraient la différence entre la photo de l'homme barbu et Idriss. Pour l'orfèvre, le refus de la machine automatique de reproduire le visage d'Idriss est preuve du pouvoir maléfique des photos.

C'est sur le bateau qu'Idriss a sa première rencontre avec la télévision. Pendant quelques minutes des images apparaissent sur l'écran qui représentent, aux yeux des immigrés, "la Terre Promise", la France (p. 118). Mais, n'ayant jamais rien vu de tel, ces nouveaux téléspectateurs se trouvent dans l'impossibilité de distinguer le journalisme des spots publicitaires. Ils voient des scènes ensoleillées, remplies de gens au sourire joyeux, tout cela grâce à un produit quelconque, tel la dentifrice "Briodent" ou la poudre à laver "Soleil". Ces représentations de la vie idéale nous sont si familières que nous ne leur prêtons presque plus d'attention. La publicité fait partie des activités de loisir telles la télévision ou la lecture des magazines, de sorte que les mondes parfaits sont acceptés comme autant de fantaisies. Dans Le Tabor et le Sinaï, Tournier déclare que "Publicité = séduction."[50]

> Séduisante, la photographie de publicité doit l'être, et l'oeuvre d'Irving Penn tout entière est irrésistible. Comme l'écrivait le poète, là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté. Mais à ces cinq mots il faudrait en ajouter un sixième: le chic. En vérité on ne peut pas ne

---

50 Michel Tournier, Le Tabor et le Sinaï, essais sur l'art contemporain, Paris: Pierre Belfond, 1988, p. 165.

> pas aimer la photographie publicitaire parce que visiblement elle nous aime. Dans un magazine, au milieu des faces patibulaires des chefs d'Etat, des enfants affamés par la guerre et des immeubles éventrés par les séismes, la page de publicité offre à notre oeil une oasis de douceur et d'élégance. Au photographe de publicité, on pourrait prêter le mot de Monet: je n'ai rien vu qui fût laid (p. 165 - 166).

Pour l'homme de l'Ouest, la distinction entre le monde réel et le monde parfait des spots publicitaires est clairement marquée, et, d'après Tournier, la publicité peut jouer un rôle rassurant, présentant au téléspectateur ou au lecteur un monde idéal où tout est ordonné, parfait. N'ayant jamais vu de telles choses, les immigrés du tiers monde ne savent apprécier la distinction entre la vie de rêve promue par la publicité et la réalité.

iii) La France

Une des premières choses que voit Idriss lorsqu'il débarque du bateau à Marseille est une grande affiche publicitaire pour les vacances dans une oasis saharienne. Médusé, Idriss y voit la scène suivante:

> Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en forme de haricot. Des filles blondes en miniscule bikini minaudaient autour du bassin turquoise, et buvaient dans de hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers une vaste corbeille empilée d'oranges, de pamplemousses et d'ananas (p. 122).

"[L]e pur produit" d'une vraie oasis, Idriss ne se retrouve point

dans l'image de rêve qu'on lui présente dans l'affiche. Cette image déformée de chez lui prolonge l'effet d'aliénation produit par la carte postale de l'âne décoré et la photo de l'homme barbu, autant de travestissements de son identité.

Pendant sa première nuit en France Idriss perd la goutte d'or, symbole de son héritage saharien. Attiré par la blondeur d'une prostituée qui lui rappelle la femme de la Land Rover, il se laisse déposséder de son trésor. Il perd aussi sa virginité et c'est ainsi qu'Idriss accomplit sa version du rite de passage des enfants romains qui échangèrent le bijou contre les robes de l'âge viril.[51] Désormais, il est privé de son dernier lien physique avec Tabelbala.

Lorsqu'il hante la gare en attendant son train pour Paris Idriss remarque encore une fois la distance qui sépare la réalité des lieux indiqués de l'image présentée dans les affiches publicitaires. Il se demande:

> Pourquoi ces hauts lieux de l'imagerie française ne correspondaient-ils jamais aux grandes cités où allaient les trains et les travailleurs qu'ils transportaient? Il y avait là, semblait-il, deux mondes sans rapport, d'une part la réalité accessible, mais âpre et grise, d'autre part une féerie douce et colorée, mais située dans un lointain impalpable (p. 129).

Les affiches S.N.C.F. reflètent un profond besoin chez les hommes de l'Occident de s'échapper de l'atmosphère grisâtre des villes

---

[51] L'orfèvre a expliqué à Idriss la signification historique de la goutte d'or (p. 118).

industrielles, besoin qu'Idriss n'a pas encore ressenti. Ainsi, ces affiches, au lieu de susciter des rêves, provoquent chez lui des sentiments de plus en plus aigus de dépaysement et de désorientation.

Sa rencontre dans le train avec un jeune Français ne fait que renforcer ces sentiments. Philippe, si clairement chez lui dans ce "pays d'images" (p. 131), met en valeur le déracinement d'Idriss. Philippe lui montre ses photos, qu'il porte toujours avec lui pour lui tenir compagnie et pour le réconfort qu'il y trouve. Dans son livre, Susan Sontag affirme que la photographie est devenue une activité sociale, à laquelle on se livre pour s'amuser mais aussi pour se rassurer. Prendre des photos, c'est prendre possession des lieux et des personnes aimés.[52] Dans l'essai "L'image érotique", publié dans Des Clefs et des serrures, Tournier parle aussi de l'"efficacité érotique" de prendre une photo de la bien-aimée. "Posséder la photographie de l'être désiré, c'est une grande satisfaction, mais faire soi-même cette photographie, 'prendre' en photo (comme on brûle en effigie) le corps désiré, c'est encore mieux" (p. 107). Idriss n'a ni appareil de photo, ni photos à montrer, pas même sa propre photo. Il se rend compte de sa pauvreté et de son impuissance, ainsi que de la distance qui le sépare de Philippe lorsqu'il voit la photo

---

52 Susan Sontag, p. 8 - 9.

de la fiancée blonde:

> Idriss regardait la photo avec avidité. Il avait reconnu le type de la femme blonde, celle de la Land Rover et celle de Marseille. Il se rembrunit et rendit l'album à Philippe qu'il scruta avec méfiance. Tout ce que le jeune Français lui avait dit sur lui-même, sa famille, leur maison, son pays, tout ce qui le distinguait d'Idriss venait se concrétiser dans l'image de cette femme. Philippe appartenait à la race des blondes voleuses de photo et de goutte d'or (p. 133).

Idriss appartient à la race des victimes, de ceux à qui on vole l'image. C'est donc avec un sentiment très profond d'être à l'étranger qu'Idriss s'enfonce dans la "mer d'images" qu'est Paris.

A Paris Idriss loge avec son cousin Achour, qui lui procure un emploi. C'est donc comme balayeur des rues qu'Idriss fait la connaissance de la grande ville de ses rêves. En nettoyant quotidiennement les rues, il subit un grand choc culturel, car chez lui à Tabelbala on n'avait que "pauvreté", "manque", et "vide", tandis que la ville de Paris est "constamment menacée d'étouffement sous ses propres déjections, obsédée par l'urgence d'une évacuation de ses détritus, luttant contre l'accumulation de tous ses surplus" (p. 140). Idriss n'a jamais vu autant de déchets, produits inévitables d'une société basée sur la

consommation, et il en est fasciné.[53]

Tout comme il a servi de sujet dans une photo exotique prise par la femme blonde de la Land Rover, même s'il ne faisait que son travail ordinaire de berger, de même Idriss devient "vedette de cinéma" en balayant les rues. Cette fois-ci il joue le rôle stéréotypique du balayeur maghrébin. Achour, émerveillé par les deux cents francs qu'on a donnés à son cousin, cherche à déchiffrer la source de sa bonne fortune:

> - Toi alors! Je sais pas si je dois rire ou pleurer. Dans un sens, tu as peut-être la baraka parce que tu viens d'arriver. Tu connais rien à rien, et ça se voit sur ta figure. Et surtout, ton désert, ton oasis, tu les portes encore avec toi. Tu t'en rends même pas compte. Mais moi qui suis déjà tout bouffé par Paris, je sens bien qu'il y a quelque chose autour de toi qui attire et qui retient (p. 147).

Ses origines sahariennes se reflètent dans le visage d'Idriss, ce qui excite l'imagination des Français car, comme l'a dit Philippe sur le train, "[C]haque Français a son idée sur l'Algérie et le Sahara, même s'il n'y a jamais mis les pieds. Ca fait partie de nos rêves" (p. 132). Ainsi, ce n'est pas Idriss qu'on voit mais la figure romantique du désert qu'il représente.

Idriss ne comprend pas l'épisode du tournage de film parce qu'il n'a pas encore appris à se voir de l'extérieur; il ne

---

[53] Cf. Stuart Ewen, All Consuming Images, New York: Basic Books, 1988, p. 234. Ewen cite le New York Times qui déclare que l'on produit 6,193 tonnes de déchets chaque jour; à Tokyo: 12,500; à Londres: 8,000 tonnes, etc. Les déchets deviennent ainsi la mesure internationale du progrès dans le monde industriel.

connaît pas son image telle que les autres la voient. Il est ainsi sans protection dans une société où il se sent complètement étranger, il n'a plus les matrices à la fois restrictives et rassurantes de sa famille et de sa culture. Achour lui a dit que la France, "c'est la liberté" pour ceux qui cherchent à ne pas être la propriété de leur belle-mère (p. 141). Mais le prix de cette liberté est de vivre à l'anonymat. Pour ne pas en être accablé, Idriss doit apprendre à se présenter tel qu'il veut être aperçu; il lui faut une "image". Stuart Ewen décrit les problèmes de désorientation et d'aliénation rencontrés par des immigrés venus de petits villages où tout le monde se connaît, lorsqu'ils se trouvent dans une grande ville où ils ne connaissent personne:

> In the shadow of this dislocation, people's customary conception of self was challenged. First, life became an experience of repeated and regular encounters with the unknown. As one navigated this vast new world of strangers, one quickly learned that to the eyes of countless others one becomes a "stranger" oneself. Anonymity was not only the characteristic of others; it was becoming a component of subjectivity, part of the way one came to understand oneself. Part of surviving in this strange new world was the ability to make quick judgements based, largely, on immediate visual experience. The city was a place where surfaces took on a new power of expression. The very terms of everyday experience required, as a part of the rules of survival and exchange, a sense of self as alien, as an object of scrutiny and judgement. From this vantage point, immigrants learned that matters of dress and personal appearance were essential for success in the public world.[54]

En ville, on est ce qu'on a l'apparence d'être, car son identité

---

[54] Stuart Ewen, All Consuming Images, p. 72.

est déterminée par les signes extérieurs. Il est évident à tout le monde qu'Idriss vient d'arriver et qu'il est sans doute un de ces ouvriers-immigrés qui sont arrivés sans papiers. Dans son livre, A Seventh Man, John Berger décrit la vulnérabilité de ces hommes dépaysés:

> In France, until recently 80 percent of migrant workers lived illegally without papers. This constituted an 'official' unofficial system. Migrants could sometimes legalize their position if they found a job and accommodation and their employer supported them. By initially making migrants law-breakers the system had the advantage of emphasizing from the start that they had no inalienable rights — only rights that might later be earned. Today the governemnt claims that the situation is being regularized. But without doubt many migrants — perhaps as many as half if one includes those who come from former French colonies in Africa — still arrive without papers.[55]

Tournier révèle sa solidarité avec ces hommes sans droits lorsqu'il dit avoir voulu dédier son premier roman, Vendredi ou les limbes du Pacifique, aux immigrés.

> Oui, j'aurais voulu dédier ce livre à la masse énorme et silencieuse des travailleurs immigrés de France, tous ces Vendredi dépêchés vers nous par le tiers monde, ces trois millions d'Algériens, de Marocains, de Tunisiens, de Sénégalais, de Portugais sur lesquels repose notre société et qu'on ne voit jamais, qu'on n'entend jamais, qui n'ont ni bulletin de vote, ni syndicat, ni porte-parole.[56]

Idriss est d'autant plus vulnérable à Paris qu'il n'a pas

---

55 John Berger. A Seventh Man: A Book of images and words about the experience of migrant workers in Europe. Middlesex, England: Penguin Books, 1975, p. 88.

56 Le Vent Paraclet. Paris: Gallimard Editions NRF, 1977, p. 230.

d'idée très forte de son identité en dehors de Tabelbala. Il est ainsi presque sans défense contre ceux qui veulent lui imposer une identité qui leur convient. Pour se protéger des étrangers qui l'entourent à Paris, Idriss doit apprendre à mieux se masquer, il doit développer sa propre identité pour ne pas être complètement accablé par l'anonymat.

Pour le peintre excentrique Sigisbert de Beaufond, Idriss représente tout le romantisme du Sahara. Celui-là voit immédiatement qu'Idriss vient d'arriver en France et il lui parle, non pas pour se renseigner mais plutôt pour apprendre le désert à Idriss. Sigisbert lui raconte toute une histoire où il joue lui-même le rôle héroïque d'un Légionnaire perdu dans le désert après un accident d'avion, histoire qu'il croit avoir vécue à force de l'avoir répétée. Idriss ne comprend rien aux explications de Sigisbert, qui cherche à se recréer dans l'image de son héros. Idriss a lui aussi des rêves de héros: à Tabelbala il avait rêvé qu'il était parti de l'oasis avec la femme de la Land Rover et que c'était lui le conducteur du véhicule miraculeux. Cependant, à la différence de Sigisbert, Idriss n'oublie pas la distinction entre ses rêves et la réalité. Sigisbert, toujours "le marginal, l'inscolarisable", se révolte par l'imagination; il a créé un mythe d'évasion vers les frontières du désert pour oublier son manque d'évasion réelle.

Le fait que la naïveté d'Idriss se lit sur son visage est

confirmé lorsqu'il rencontre Achille Mage, "cinéaste", une deuxième fois à "l'Electronique". Toujours l'innocent, Idriss se laisse entraîner par Achille jusqu'à son appartement où le cinéaste lui lit un passage du Petit Prince. Achille veut faire d'Idriss son "Petit Prince" du désert, lui disant qu'il a besoin de son amitié pour vivre. Il est évident au lecteur qu'il veut séduire Idriss mais celui-ci ne semble rien y comprendre. Il se soucie plus de "la fantasmagorie qui une fois de plus menace de l'emprisonner, comme dans un filet d'images" (p. 164). Il se plaint du fait que tout le monde lui offre des images du Sahara et de lui-même mais qu'il n'y reconnaît rien. Achille ne semble pas écouter ses plaintes; il le veut pour son spot publicitaire "Palmeraie" qui exploite aussi le Sahara comme lieu exotique.

En écoutant cette dernière histoire d'Idriss, Achour s'émerveille que son cousin, qui ne comprend "rien à rien", soit encore celui qui fait des films au lieu de les regarder comme tous les autres immigrés. Achour décrit le rôle primordial du cinéma dans la vie des nouveaux-arrivés:

> ... nous autres, privés de tout, on n'a que le rêve pour survivre, eh bien, c'est le cinéma qui nous les donne. Le cinéma, il fait de toi un homme riche, raffiné, qui roule dans des belles voitures décapotables, qui habite dans des salles de bain nickelées, qui embrasse sur la bouche des femmes parfumées, pleines de bijoux. Le cinéma, c'est notre maître d'école. Quand tu arrives du bled, comment on marche sur un trottoir, comment on s'assoit dans un restaurant, comment on prend une femme dans ses bras, c'est le cinéma qui te l'apprend. (p. 169)

Marginalisés, ces hommes ont besoin du cinéma pour rêver ce qu'ils ne peuvent pas vivre.

Le spot publicitaire "Palmeraie" est sans doute la pire caricature du Sahara qu'Idriss ait rencontrée. On y présente l'oasis Palmeraie, remplie de fleurs en plastique avec une fontaine "qui dégorge un liquide vert métallique" qui est censé désaltérer des "explorateurs" perdus sous le soleil brûlant du désert. Mage demande à ses acteurs de "faire vrai" afin de convaincre les téléspectateurs des qualités exceptionnelles de la boisson "Palmeraie", insistant sur le fait que "La pub, c'est l'honnêteté!" (p. 173). Après le tournage Mage découvre qu'il a acheté le chameau qu'on a utilisé et qu'il faut s'en débarrasser d'une façon ou d'une autre. Dans un commentaire très peu flatteur, un assistant fait la comparaison entre les ouvriers maghrébins et le chameau Palmeraie: "c'est comme les travailleurs immigrés. On croyait les avoir loués et pouvoir les renvoyer chez eux quand on n'en aurait plus besoin, et puis on s'aperçoit qu'on les a achetés et qu'on doit les garder en France" (p. 176). Ces paroles révèlent l'attitude peu accueillante de certains Français envers ceux qui font une grande partie des travaux inférieurs; ce sont autant d'esclaves dont on ne veut pas la responsabilité lorsqu'on n'en a plus besoin. Enfin Mage décide qu'il faut tuer le vieux chameau et il demande à Idriss de l'emmener à un abattoir qui se trouve à l'autre bout de la ville.

Idriss et le chameau forment l'une des images les plus touchantes du roman car le jeune homme trouve du réconfort auprès de cette bête de chez lui. C'est un être aussi dépaysé que lui, alors il ne pense jamais à l'abandonner. En traversant la ville, Idriss remarque avec intérêt le fait qu'il devient invisible dans certains quartiers. "Il était clair d'ailleurs que les passants affectaient de plus en plus de ne pas le remarquer à mesure qu'il quittait les zones populaires pour aborder les quartiers chics. Dès la Gare Saint-Lazare, mais plus encore Place de la Madeleine et rue Royale, plus personne ne parut voir son étrange équipage dans la foule pressée du petit matin" (p. 180).

Après des heures de marche, Idriss trouve l'abattoir mais on n'accepte pas le chameau. Il erre dans les rues, ne sachant que faire avec la bête. Enfin il arrive au Jardin d'Acclimatation où l'on accueille sa charge. Là, Idriss découvre le Palais des miroirs déformants et il s'amuse à voir ses reflets, tirant la langue "à ces images grotesques de lui-même qui viennent s'ajouter à tant d'autres" (p. 185). Ces déformations sont une métaphore de son expérience de l'Occident, et de celle de la photographie.

Dès son arrivée à Paris, Idriss regarde sans cesse dans les vitrines. Il est fasciné par la quantité et la variété des marchandises étalées dans les vitrines des magasins. C'est un monde destiné entièrement aux yeux; c'est le spectacle du commerce, ouvert même à ceux, tel Idriss, qui n'ont pas d'argent à

dépenser. Dans son livre, Just Looking, Rachel Bowlby décrit la révolution commerciale déclenchée par les grands magasins qui sont devenus de grands centres culturels, lieux de fantaisie et de divertissement, que le client visite plus pour le plaisir que par nécessité. Là, on trouve tout ce qu'on peut désirer pour vivre le rêve de la consommation.[57] Idriss, venu d'une société qui n'avait pas de surplus, est émerveillé par tout cela et va de vitrine en vitrine, attiré par les décors fantaisistes et la variété des marchandises. Il trouve même du sexe en vente derrière les vitrines lorsqu'il erre dans la rue Saint-Denis. Poussé à chercher l'assouvissement de ses désirs dans une de ces rues "chaudes", Idriss entre dans un magasin qui annonce: "Sex shop. Live show. Peep show" (p. 188). Il y voit des livres avec des titres qui ne lui signifient rien et des magazines avec des photos d'un "érotisme brutal et puéril". Il n'est nullement séduit par ces images et il se rend compte d'un phénomène intéressant en regardant les photographies pornographiques: "plus les sexes étaient dévoilés dans tous les détails de leur anatomie, moins les visages apparaissaient" (p. 188). Anonymes, les hommes et les femmes qui se dérobent complètement pour l'appareil de photo, ne sont-ils pas moins compromis que dans un portrait apparemment des plus discrets? (p. 189). Cependant Idriss ne s'intéresse pas

---

[57] Rachel Bowlby, Just Looking, London: Methuen, 1985, p. 2 -3.

vraiment à examiner ces photos, il est venu à la recherche d'une femme de chair et de sang. Mais la femme qu'il trouve ne lui est pas plus accessible que les femmes des magazines car elle est de l'autre côté d'une vitrine. Tournier parle de ce phénomène dans Le Vagabond immobile:

> C'est toute notre société faite de vitrines où l'on ne peut "toucher" qu'avec ses yeux. Cette pseudo-morale du "bas-les-pattes" vient tout droit de l'Angleterre victorienne. Le nord de l'Europe est peu à peu envahi par une nouvelle sorte de bordel: le client et la fille sont séparés par une vitre.[58]

Tournier reprend cette idée dans Des Clefs et des serrures:

> Notre société hygiénique et puritaine se montre de moins en moins favorable à la connaissance et aux satisfactions tactiles. Toucher avec les yeux. L'absurde conseil qui brisait nos élans enfantins est devenu un impératif universel, tyrannique. Les lieux de contact érotique sont interdits ou infestés de surveillance.[59]

Cette interdiction du toucher est d'autant plus frustrante qu'il y a, en même temps, "une inflation galopante des images" qui excite le désir sexuel. Ainsi, "Le magazine, le film, la télévision gavent l'oeil et réduisent le reste de l'homme à néant. L'homme aujourd'hui se promène muselé et manchot dans un palais de mirages".[60] Frustré, Idriss veut rencontrer la femme qu'il a observée au peep show mais Achour le lui interdit:

---

[58] Michel Tournier, Le Vagabond immobile, Paris: Gallimard Editions NRF, 1984, p. 45.

[59] Michel Tournier, Des Clefs et des serrures, p. 26.

[60] Ibid, p. 26.

> - Elle existait pour tes yeux, mais pas pour tes mains. Ici, tout est pour les yeux, rien pour les mains. Les vitrines, c'est comme le cinéma et la télévision, pour les yeux, seulement pour les yeux. C'est des choses que tu devrais comprendre. Le plus tôt serait le mieux! (p. 191).

En retournant aux lieux, Idriss rencontre la femme de ménage en train de nettoyer les cabines et il croit reconnaître dans son sourire "le rictus amer de la lionne fouettée" du peep. Il répète ainsi la même leçon qu'il a apprise de la fausse blonde de Marseille, que tout n'est pas ce que l'on veut le croire.

Après la déception et la frustration de son expérience du peep show, Idriss est poussé à rêver de tout ce qui lui est interdit. La présence de tant d'images excite son désir mais n'offre que des satisfactions visuelles. Ainsi, la scène surréaliste au bar a peut-être ses origines dans ses désirs frustrés, ses rêves éveillés de la bande dessinée en étant la manifestation. Peu à peu, "l'ambiance du café se mêle vaguement aux aventures qu'il suit page par page", et il devient le héros de l'histoire. D'abord, il reconstitue la prise de sa photo par la femme blonde à Tabelbala, et il imagine la conversation de l'homme et de la femme dans la Land Rover après qu'ils ont quitté l'oasis. C'est à ce moment-là qu'Idriss semble incorporer la conversation d'une femme blonde et son compagnon qui sont assis au bar. La femme, qui se plaint de son "esclavage doré" de modèle pornographique, devient pour Idriss une âme soeur, victime elle aussi de la photographie, et il essaye de la libérer. Il croit

comprendre sa peur que les photos qu'on répand un peu partout reviennent la hanter un jour. Il se lève et "il entre de plain-pied dans la bande dessinée. Il a toute l'audace d'un héros imaginaire" (p. 198). Mais la femme qu'on vend à travers ses photos ne veut pas de son aide et ses efforts héroïques lui valent des cris de détresse de la part de la femme et un "oeil en beurre noir" de son "maître". On amène Idriss au commissariat où l'on le photographie de nouveau; cette fois-ci il s'agit de la photographie officielle — on le prend de face et de profil. En discutant de l'incident avec Achour, Idriss déclare que ce n'était pas de sa faute, c'était la faute de la bande dessinée et de la musique qui "gueulait dans le café" (p. 200).

Nous avons dans cette scène, me semble-t-il, une illustration de la nature extrêmement vulnérable et suggestible d'Idriss sur qui l'image exerce une énorme influence. Peu accoutumé à "l'inflation galopante" des images et sensible à la musique, que l'on écoutait d'habitude seulement lors des fêtes à Tabelbala, l'imagination d'Idriss devient surchargée et ses désirs remontent à la surface. Ainsi, dans un rêve éveillé, il devient solidaire avec la femme qui l'a volé; en la sauvant il mettra fin à sa quête de la photo perdue. Malheureusement pour lui, c'est une vraie femme qu'il cherche à sauver et celle-ci refuse sa libération de la photographie car, à la différence d'Idriss, elle a choisi d'être "prise" par l'appareil. En plus, sa réaction aux

offres de secours de la part d'Idriss annonce ses préjugés; elle ne voit qu'un "bougnoule", elle ne comprend pas ses paroles et elle se met immédiatement à crier à haute voix. Donc, malgré son désir de jouer le héros, Idriss n'est pour elle qu'un type maghrébin dont il faut se méfier.

Chez Tati, Idriss apprend qu'il a une valeur commerciale unique; on lui propose de prendre l'image de son corps entier afin d'en fabriquer "autant de mannequins en polyestre que l'on veut" (p. 205). Pour mieux faire appel aux autres Africains, qui constituent la majorité de la clientèle chez Tati, le décorateur a l'idée de se servir d'Idriss comme modèle pour ses mannequins de vitrine. Il croit reconnaître en Idriss le Maghrébin typique, de la même façon que la femme de la Land Rover a sans doute vu en lui le berger saharien typique, tandis que pour Achille Mage il était le balayeur maghrébin stéréotypé. Idriss a de grandes difficultés à établir une identité individuelle car à chaque tournant, il doit faire face aux images déformées ou stéréotypées qu'on lui offre.

Chez Tati, Idriss fait la connaissance d'Etienne Milan lorsque le décorateur lui demande son aide à porter quelques mannequins. Milan collectionne des mannequins de garçons qu'il répare et habille avec ses propres vêtements d'enfant. Selon lui, le mannequin est un être idéal parce qu'il est "dépourvu des secrets plus ou moins répugnants qui se cachent sous la peau des vivants" (p. 208). L'été, il les amène en Provence où il les

photographie.

> Le 13 juillet au soir, il y a feu d'artifice, bal musette, souper aux chandelles. C'est le bonheur, les grandes vacances. D'ailleurs c'est le titre d'un livre de photographie que je prépare. Parce que toutes ces fêtes avec mes petits hommes, je les photographie en couleurs (p. 210).

Photographier ces fêtes, c'est une "consécration" car on photographie toujours les grandes occasions afin de les conserver. Comme le dit Susan Sontag, collectionner les photos, c'est collectionner le monde.[61] Milan éternise ses activités bizarres, car une fête "qui est d'abord locale et éphémère, devient par la photographie universelle et éternelle" (p. 210). Ces photos bizarres parodient la photographie familiale où l'on cherche à conserver les grands moments, tels le baptême, la première communion, le mariage, à travers les photos; ce sont après tout des mannequins et non pas des êtres vivants.

Milan compose des tableaux "vivants" avec ses mannequins auxquels il ajoute des garçons vivants, ce qui produit un air hallucinatoire.[62] Dans ces scènes, il y a une "contamination réciproque" entre la réalité et l'illusion; la présence des mannequins dans un vrai paysage met en question la réalité de ces paysages tandis que les mannequins atteignent ainsi à une vie plus

---

61 Susan Sontag, On Photography, p. 3.

62 Ce passage s'inspire du livre de photographies de Bernard Faucon, Les Grandes Vacances: mises en scène photographiques, Paris: Editions Herscher, 1980.

intense. En effet, les mannequins mettent en doute l'authenticité du paysage, alors que, "étant eux-mêmes déjà des images, leur photo est une image d'image, ce qui a pour effet de doubler leur pouvoir dissolvant." Ce qui produit une ambiance de rêve éveillé, d'hallucination vraie. "C'est absolument la réalité sapée à sa base par l'image" (p. 210 -211).

Idriss subit une sorte de vertige lorsqu'il contemple l'idée d'offrir son corps comme modèle de mannequin. "Il se voyait multiplié par dix, par cent, réduit à une infinité de poupées de cire figées dans des poses ridicules sous les yeux de la foule massée devant les vitrines de Tati" (p. 212). La prise de son corps en moule rappelle celle de sa photo: on prend un peu de son être, on lui vole son identité. Cependant, par curiosité ou à cause de son besoin d'argent, Idriss accepte l'offre de M. Bonami.

La scène du moulage rappelle la mort d'Ibrahim dans le puits. Idriss est éternisé à son tour dans l'alginate et même si M. Bonami parle d'une "naissance", c'est une expérience bouleversante pour Idriss. Avant que l'on puisse lui couvrir la bouche avec l'alginate, Idriss appelle "Ibrahim" car il a peur de mourir de la même façon que son ami. En l'occurrence, il ne meurt pas mais, à la différence de son ami, Idriss s'expose aux pires dégradations et surtout à l'aliénation. Le comble est l'offre

d'un emploi comme mannequin vivant avec ses "frères jumeaux" dans une vitrine chez Tati. De même que le mélange des mannequins et des garçons vivants dans les photos d'Etienne Milan estompe les limites du réel et de l'imaginaire, de même les passants auraient du mal à distinguer le "vrai" Idriss de ses doubles. En se servant ainsi d'Idriss, M. Bonami prendrait non seulement son image mais son humanité même, car on le valorise plus comme objet qui attire l'attention aux marchandises du magasin qu'en tant qu'être humain.

Le contrecoup du moulage est qu'Idriss ne quitte plus guère le foyer, il a besoin de se protéger contre les pièges des images et des mirages du monde extérieur. Il se joint aux vieillards parce qu'il se trouve plus à son aise avec les écouteurs de la radio qu'avec les "fanatiques de la télévision". Pour ceux-ci, "la télévision, c'était l'image, la vie moderne, la langue française, voire une lucarne ouverte sur la vie américaine" (p. 222). Les aînés l'accueillent et l'initient "au monde invisible et bruissant de l'iconosphère" qu'est la radio. Idriss y trouve une défense "contre la puissance maléfique de l'image qui séduit l'oeil" (p. 222). Il apprend à apprécier "la voix sublime" de la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum. Celle-ci a ses propres ennuis avec la photographie, car elle ne veut pas qu'on répande des images banales de sa vie privée, source de déshonneur ineffaçable pour sa famille. Idriss l'écoute avec les vieillards du foyer et

un de ces hommes le présente aussi au maître calligraphe Abd Al Ghafari.

iv) La calligraphie

La calligraphie devient très vite pour Idriss plus qu'une activité de loisir agréable; c'est une libération, un antidote à l'image. C'est "l'algèbre de l'âme" reproduite par l'organe le plus spirituel du corps: la main droite. Peu à peu, Idriss régénère ses mains "avilies par les travaux grossiers" que sa situation l'oblige à accepter. Grâce à la calligraphie, il accède à un état d'âme libre; son calame est l'instrument de cette paix. Tout comme le calame "libère" le signe en le lâchant sur la page vide, Idriss se libère en apprenant les disciplines de cet art, car afin de tracer les figures de la calligraphie il faut "maîtriser sa main, rythmer sa respiration, et disposer d'une énergie physique accumulée." C'est une activité qui touche au yoga indien mais qui est beaucoup plus productrice car des objets d'art en résultent.[63] Ainsi, il apprend à retenir la respiration afin de produire des lettres pures, pratique qui lui enseigne aussi "le plaisir de sentir le poids du temps" (p. 233). Idriss découvre son pays natal sous une nouvelle lumière à travers la

---

[63] Michel Tournier, "Hassan Massoudy", Le Tabor et le Sinaï, p. 133.

calligraphie. Les lignes horizontales de certaines lettres lui rappellent les grands espaces vides du désert, les "zones de calme et de repos, qui sont le désert même" (p. 232). Il retrouve le "temps démesuré où il avait vécu sans le savoir à Tabelbala". En effet, les figures calligraphiques qu'il trace lui permettent d'apprivoiser le vide du désert parce qu'elles sont à la fois écriture et oeuvre d'art. En tant qu'oeuvre d'art, les passages qu'Idriss copie deviennent pour lui un moyen de fuir le temps, car les oeuvres d'art sont "des îlots d'éternité dans les décombres du temps".[64] Il échappe ainsi "à la misère du passé, à l'angoisse de l'avenir et à la tyrannie des autres hommes" (p. 235). C'est aussi un exercice spirituel, car à travers le signe le calligraphe rend visible ce qui est invisible: "l'arabesque manifeste la présence du désert dans la mosquée" (p. 235). Le désert, vu de cette perspective spiritualisée, représente l'espace pur, "libéré des vicissitudes du temps. C'est Dieu sans l'homme." Seul avec son travail, Idriss peut parler à Dieu "dans un climat d'éternité" (p. 235).

La calligraphie lui apprend que "le signe est esprit, l'image est matière" (p. 235). Cette opposition de la matière et de l'esprit souligne le conflit qui se présente aux jeunes immigrés comme Idriss qui n'ont pas de préparation pour le matérialisme

---

64 Michel Tournier, Le Tabor et le Sinaï, p. 100.

écrasant de la société occidentale. "L'inflation galopante des images" provoque la désorientation chez les immigrés maghrébins parce qu'ils n'y sont pas accoutumés. Ils ont ainsi de grandes difficultés à résister aux agressions de l'effigie, qui est "verrou", à l'idole, qui est "prison", et à la figure, qui est "serrure" (p. 234). De toutes les formes d'images-pièges que tend la société occidentale, le cinéma est la plus difficile à résister pour les jeunes immigrés parce qu'ils y vont pour apprendre ce que c'est que la vie en France.

> Là, au fond des salles obscures, des hommes et des femmes, affalés côte à côte dans de mauvais fauteuils, restent figés des heures entières dans la contemplation hypnotique d'un vaste écran éblouissant qui occupe la totalité de leur champ visuel. Et sur cette surface scintillante s'agitent des images mortes qui les pénètrent jusqu'au coeur, et contre lesquelles ils sont sans défense aucune (p. 235).

Seul le signe peut servir d'arme pour briser le pouvoir de l'image.

L'histoire de la reine blonde, racontée par le maître calligraphe, sert d'illustration de la puissance maléfique de l'image pour les analphabètes. Le portrait de la belle reine blonde exerçait un pouvoir de fascination sur ses spectateurs; personne ne pouvait s'empêcher de le contempler. Le malheur et la ruine poursuivaient tous ceux qui gardaient le portrait de la reine, "rayonnant de blondeur maléfique" (p. 240). Seuls ceux qui savaient "lire" le portrait à travers des signes

calligraphiques pouvaient éviter un sort très malheureux. D'après le maître calligraphe, l'image est "douée d'un rayonnement paralysant" capable d'asservir l'analphabète à la matière parce que c'est un enchevêtrement de signes dont la force sinistre vient de "l'addition confuse et discordante de leurs significations" (p. 243). Le calligraphe apprend à lire ces signes afin de découvrir ce qu'ils veulent dire. Pour "lire" un visage il faut établir ce que chacun des deux côtés du visage signifie car ce sont "deux poèmes pleins d'assonances et de résonances" dont chacun a des significations particulières (p. 245). Le calligraphe déchiffre le caractère de la personne en cherchant les phrases savantes qui représentent en parole ce que les lignes du portrait lui disent. Il écrit ces phrases sur des parchemins translucides successifs. En effet, chaque partie du visage révèle un aspect du caractère, par exemple, l'oeil droit divulgue une vérité différente de ce que l'on voit dans l'oeil gauche. Dans le cas de la reine blonde, le jeune calligraphe Riad découvre que l'oeil droit lui annonce que "L'oeil d'une reine doit savoir (être) aveugle" (p. 249). Son front signifie: "L'honneur d'une reine (est) un champ de neige sans trace de pas" et lorsqu'il essaye de démêler les deux côtés de la masse de cheveux, si extraordinaires à cause de leur couleur, il voit deux axiomes contradictoires qui indiquent des pressions opposées qui ont influencé la reine:

Blonde (est) l'innocence.

Cheveux clairs, femme légère . . . (p. 249 - 50).

Cet exercice produit un autre portrait où le visage, maintenant composé d'arabesques calligraphiques, apparaît "translucide, apaisé, spiritualisé" (p. 251). Le nouveau portrait, fait de signes, est un poème: "la complainte de la reine blonde victime de sa propre beauté." Quand on le voit dans cette perspective humaine, le portrait de la reine perd son pouvoir maléfique pour devenir une oeuvre d'art à apprécier. Tel le garçon Riad de l'histoire de la Reine Blonde, Idriss a besoin d'armes pour se protéger contre le pouvoir séducteur des femmes blondes. Il trouve ces armes dans la calligraphie, qui est à la fois une discipline physique, une activité artistique et spirituelle, et une entreprise intellectuelle.

v) La Place Vendôme

Dans la scène finale du roman, Idriss travaille Place Vendôme avec son marteau pneumatique, "symbole du travailleur maghrébin" (p. 253). C'est là qu'il retrouve sa goutte d'or dans la vitrine d'un joaillier. Elle est là, "ovale, légèrement gonflée à sa base, d'un éclat et d'un profil si admirables qu'elle paraissait faire le vide autour d'elle, symbole de libération, antidote de l'asservissement par l'image" (p. 256). La redécouverte du bijou, qui est pour Idriss un talisman de chez

lui, le rend heureux. Sa forme parfaite lui rappelle le corps dansant de Zett Zobeida et avec son marteau pneumatique comme substitut, il s'imagine son partenaire de danse. Son travail dur et pénible devient donc une danse de libération, car dans sa tête "une fantasmagorie de libellules, de criquets, et de bijoux agités" vient l'émanciper. Préoccupé du mouvement de sa "cavalière pneumatique" et de la chanson de Zett Zobeida qui joue dans sa tête, Idriss ne se rend pas compte que la vitrine où se trouve le bijou saharien est en train de se fendre, "de haut en bas" (p. 257). Ce choix de mots rappelle, me semble-t-il, l'évangile selon Matthieu où l'on décrit le moment de la mort du Christ: "Et voici que le voile du Sanctuaire se déchira en deux du haut en bas".[65] Le déchirement du voile est une image pleine de drame qui exprime le chagrin et le deuil mais qui marque aussi le passage à une nouvelle ère où la mort est vaincue grâce au sacrifice du Christ. En se servant de cette image puissante, Tournier marque le moment de rupture définitive dans son roman; désormais Idriss sera libéré du piège de l'image. D'après Colin Davis, la scène finale du roman représente la fuite de Tournier lui-même devant les responsabilités de l'écriture sérieuse.[66] Davis insiste sur le fait que le point de mire du

---

[65] Matthieu 27:51, Traduction Oecuménique de la Bible, Paris: Editions du Cerf, 1975, p. 1403.

[66] Colin Davis, Michel Tournier, p. 167.

roman est l'acte d'écrire; acte qui se présente ici comme libéré des contraintes de la philosophie, de l'histoire et de la pédagogie.[67] Pour Davis, cette "libération" ne peut être que décevante et il est évident que La Goutte d'or lui plaît moins que les grands romans, Vendredi ou les limbes du Pacifique et Le Roi des aulnes. Le critique Alain Buisine n'est guère plus enthousiaste à ce sujet car il affirme que Tournier partage avec son héros le besoin de se protéger contre l'oeil photographique. Selon Buisine, l'association de Tournier avec les grands photographes aurait mené à un dessèchement chez Tournier, au niveau physique ainsi que dans son écriture, dont ce roman décevant serait l'évidence. Il déclare que c'est un roman dépourvu d'imagination et il fait une comparaison très peu flatteuse entre l'auteur de La Goutte d'or et le pauvre Hector des "Suaires de Véronique".[68]

Ce que ces deux critiques ne reconnaissent pas, me semble-t-il, c'est la richesse de ce roman apparemment si simple. Plus qu'un voyage initiatique, c'est une quête d'identité qui est rendue infiniment plus compliquée par l'entrechoc de deux cultures très différentes. Ce roman s'attache aux problèmes de l'image

---

[67] Colin Davis, p. 164.

[68] Alain Buisine, "A Dispossessed Text: The Writings and Photography of Michel Tournier", SubStance, XVIII, No. 1, 1989, p. 32.

rencontrés par ceux qui viennent de sociétés aniconiques. Idriss sert de repoussoir aux maux de la société occidentale; ses réactions au débordement d'images mettent en relief l'envergure de notre obsession avec le visuel. Il représente la masse des immigrés qui viennent d'une société pauvre où il n'y a pas d'excès et où la publicité n'existe pas, et qui subissent ainsi de très grands chocs lorsqu'ils se trouvent bombardés de chaque côté par ces images séductrices. Dans l'Occident chrétien, l'image, qui a été rachetée par l'avènement du Christ, a évolué jusqu'au point où elle n'est plus au service de la religion mais plutôt à celui de la consommation. L'avènement de la photographie a complété cette transition, car on s'est vite aperçu que la publicité ne peut trouver de meilleur véhicule. Susan Sontag déclare: "Whatever the moral claims made on behalf of photography, its main effect is to convert the world into a department store or museum-without-walls in which every subject is depreciated into an article of consumption, promoted into an item for aesthetic appreciation."[69] Maintenant, l'image s'emploie dans presque tous les domaines de la société et son influence est énorme. Pour les immigrés comme Idriss, cette prolifération d'images pose de grands problèmes parce que pour eux, ces images n'ont pas de contexte cohérent. Tels les téléspectateurs sur le bateau de Marseille, qui ne savent

---

[69] Susan Sontag, p. 110.

pas distinguer entre les spots publicitaires et les actualités, Idriss a du mal à comprendre la distance qui sépare ce qu'il voit dans la vie réelle et ce qu'il voit dans les images publicitaires. Aussi, à la différence des Occidentaux qui cherchent à être photographiés pour se rassurer de leur identité, Idriss se sent volé, violé même lorsqu'on prend sa photo.[70] Ses expériences menacent de l'accabler et ce n'est qu'avec la découverte de la calligraphie qu'Idriss apprend à maîtriser l'image en se servant du signe pour l'interpréter.

---

70 Susan Sontag: "People in industrialized countries seek to have their photographs taken — feel they are images, and are made more real by photographs" (p. 161).

Conclusion

En parlant dans Le Tabor et le Sinaï de la problématique de l'image et du signe dans La Goutte d'or et Gaspard, Melchior et Balthazar, Tournier fait remarquer que l'on ne peut pas établir une division nette entre l'Occident et l'Islam en associant le premier strictement à l'image et le dernier au signe.[71] Cependant, "il n'en reste pas moins que la civilisation occidentale trouve sa source dans les Evangiles, lesquels peuvent se définir par opposition à l'Ancien Testament comme l'acte de réhabilitation de l'image.[72] Comme on l'a vu au Chapitre II, Tournier trace dans Gaspard, Melchior et Balthazar la problématique de l'image dès son interdiction dans l'Ancien Testament jusqu'à sa réhabilitation dans le Nouveau Testament. Dans Le Tabor et le Sinaï, il se penche sur la signification des deux testaments, symbolisés, selon sa perspective, par les deux monts bibliques. Pour Tournier, le Sinaï représente le conflit entre le signe, sous la forme des Tables de la Loi que Dieu a données à Moïse, et l'image, sous la forme de l'idole que vénérait son peuple. Ainsi conçus, signe et image ne sont pas compatibles.

---

[71] Le Tabor et le Sinaï, Paris: Pierre Belfond, 1988, p. 9.

[72] Ibid, p. 10.

Moïse, fâché de découvrir l'idolâtrie de son peuple pendant son absence, brise les Tables. Le conflit entre l'idolâtrie et l'écriture n'a de résolution qu'avec l'avènement du Christ, qui, en tant que Verbe devenu chair, réunit en sa personne le divin et l'humain, le signe et l'image.

Par opposition au Mont Sinaï, où Moïse doit se cacher devant le visage de Dieu, c'est sur le mont Tabor que des êtres humains témoignent pour la première fois du spectacle de la gloire de Dieu. C'est là que Jésus dévoile "sa gloire éternelle aux yeux de chair de Pierre, Jacques et Jean" (p. 10), annonçant ainsi la réconciliation de l'homme avec Dieu, dont le visage ne sera plus interdit à ses créatures imparfaites. L'avènement du Christ, à l'image du Père, ne nie pas le signe du Père annoncé dans l'Ancien Testament; au contraire, Il est venu accomplir tout ce qui y est promis. Ainsi, le Tabor et le Sinaï "demeurent bien les deux pôles de l'Occident", pôles qui participent, tous deux, à l'interprétation de "la marée des images qui se répand sur nous et envahit nos rues et nos maisons" (p. 11). Les deux monts, qui symbolisent la parole et l'écriture, sont des "rocs" auxquels nous pouvons nous accrocher, "signes pour l'oreille et pour l'oeil, mais surtout appels à l'intelligence" (p. 11).

Outre la réconciliation de l'image avec le signe, la révolution chrétienne offre aussi la possibilité de résoudre le problème du temps. Comme on l'a vu dans Gaspard, Melchior et

Balthazar, la chute de l'homme entraîne non seulement une déchirure entre image et ressemblance mais aussi une chute dans le temps; dorénavant, l'homme est condamné à la mortalité. L'une des justifications pour l'interdiction de l'image est donc le désir d'empêcher la célébration de ce qui est essentiellement corruptible, voué à la mort et à la décomposition. Le visage du Christ échappe à cette interdiction car, en le célébrant à travers les images, on exalte aussi bien l'éternel que l'humain. L'artiste participe lui aussi à la réhabilitation de l'image, car l'oeuvre d'art, "c'est un peu d'éternité qui se voit. C'est la chair promue à la pérennité".[73]

La solution au problème de l'image dans le contexte de l'Islam, que Tournier nous présente dans La Goutte d'or, relève aussi de la réconciliation de la chair avec le signe. Cette réconciliation s'effectue au moyen de la calligraphie, car celle-ci apprivoise le pouvoir maléfique de l'image en se servant de signes qui participent à la fois de l'écriture et de l'art. Alors que Gaspard, Melchior et Balthazar trace l'intervention du Verbe qui devient chair, réalisant ainsi la réhabilitation de l'image, La Goutte d'or décrit la spiritualisation de la chair par la traduction de l'image en signe. Dans les deux romans, l'oeuvre d'art joue un rôle central dans la solution au problème de

---

[73] Ibid, p. 100.

l'image. Tournier y souligne, ainsi que dans ses autres ouvrages, l'importance de l'appel à l'intelligence, de l'engagement de l'esprit, car sans cet engagement l'image cesse d'être créatrice pour donner libre cours à son pouvoir maléfique potentiel. L'oeuvre d'art, soit sous forme de portraits ou de dessins, soit sous forme de textes calligraphiés, offre la possibilité d'un mariage entre signe et image, mariage qui, selon Tournier, ne saurait être qu'heureux.

BIBLIOGRAPHIE

(i) Ouvrages de Michel Tournier

Le Roi des aulnes . Paris: Gallimard Editions NRF, 1970.

Les Météores. Paris: Gallimard Editions NRF, 1975.

Le Coq de bruyère. Paris: Gallimard Editions NRF, 1978.

Des Clefs et des serrures. Paris: Le Chêne/Hachette, 1979.

Rêves. Paris: éditions complexe, 1979.

Gaspard, Melchior et Balthazar. Paris: Gallimard Editions NRF, 1980.

Vues de dos. Paris: Gallimard, 1981.

Le Vagabond immobile. Paris: Gallimard Editions NRF, 1984.

Préface à Making Faces de Carl Fredrik Reuterswärd et Per Bjurström. Malmö: Tryckeriteknik, 1984.

La Goutte d'or. Paris: Gallimard Editions NRF, 1985.

Petites proses. Paris: Gallimard Folio, 1986.

Le Tabor et le Sinaï. Paris: Pierre Belfond, 1988.

(ii) Ouvrages et articles sur Michel Tournier

Arrouyé, Jean. "Paraboles photographiques." Sud, 61, 1986, pp. 154 - 161.

Baroche, Christiane. "De la clé de l'instant à la serrure du mythe." Sud, 61, 1986, pp. 161 - 170.

Bouloumié, Arlette. "La figure du Christ dans l'oeuvre de Michel

Tournier." Revue des sciences philosophiques et théologiques, Paris: Librairie Vrin, 1987, pp. 433 - 442.

—— "Icône et idole." Recherches sur l'imaginaire, no. 18, 1987, pp. 145 - 162.

—— Michel Tournier: le roman mythologique. Paris: José Corti, 1988.

—— "Tournier face aux lycéens." Magazine littéraire, no. 226, janvier 1986, pp. 20 - 25.

Bourbonnais, Nicole. "Les Suaires de Véronique: présences de l'auteur", Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai-dec. 1979, pp. 51 - 74.

Buisine, Alain. "A Dispossessed Text: The Writings and Photography of Michel Tournier." SubStance, 58 vol. 18, no. 1, 1989, pp. 25 - 33.

Cloonan, William. "Word, Image and Illusion in La Goutte d'or." French Review, vol. 62, no. 3, 1989, pp. 467 - 475.

Davis, Colin. Michel Tournier: Philosophy and Fiction. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Girou-Swiderski, Marie-Laure. "Hector et Véronique ou la dialectique des sexes", Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai-déc. 1979, pp. 29 - 40.

Jay, Salim. Idriss, Michel Tournier et les autres. Paris: Editions de la différence, 1986.

Kaye, Françoise. "Ce petit Hector, on aimerait en faire quelque

chose", Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai-déc 1979, pp. 21 - 28.

Koster, Serge. Michel Tournier. Paris: Henri Veyrier, 1986.

Lafon, Dominique. "Paradigme, calembour ou lapsus: photogénie, photographie, dermographie, pornographie", Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai-déc 1979, pp. 75 -90.

Montalbetti, Jean. "Le Piège de l'image." Magazine littéraire, no. 226, janvier 1986, pp. 18 - 19.

Pancrazi, Jean-Noël. "Idriss 'aux semelles de vent'." La Quinzaine littéraire, no. 456, février 1986, pp. 15 - 16.

Petit, Susan. "Salvation, the Flesh, and God in Michel Tournier's Gaspard, Melchior et Balthazar", Orbis Litterarum, vol. 41, 1986, pp. 53 - 65.

Roberto, Eugène. "Du symbole taurin au complexe de Nessos" Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai-déc. 1979,pp. 41 - 50.

Schehr, Lawrence. "Tournier's theoretical pretext works like a charm." Studies in Twentieth Century Literature, vol. 12, no. 2, 1988, pp. 221 - 238.

Vaillancourt, Pierre-Louis. "La citation à comparer ou les Suaires de Vésale", Incidences, Nouvelle série, vol. II - III, no. 2 - 3, mai - déc. 1979, pp. 91 - 102.

Warehime, Marja. "Writing the Limits of Representation."

SubStance, 58, vol. 18, no. 1, 1989, pp. 51 - 57.

Wolfromm, Jean-Didier. "Un ogre photographique." Magazine littéraire, no. 226, janvier 1986, pp. 16 - 17.

(iii) Ouvrages généraux

Barthes, Roland. La Chambre claire. Paris: Editions du Seuil, 1980.

Berger, John. About Looking. London: Writers and Readers, 1980.

——— A Seventh Man: A Book of Images and Words about the experience of Migrant Workers in Europe. Middlesex: Penguin Books, 1975.

——— Ways of Seeing. London: British Broadcasting Corporation, 1972.

Bowlby, Rachel. Just Looking: Consumer Society in Dreiser, Gissing and Zola. New York: Methuen, 1985.

Ettinghausen, Richard and Oleg Grabar. The Art and Architecture of Islam 650 - 1250. Middlesex: Penguin Books, 1987.

Ewen, Stuart. All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture . New York: Basic Books, 1988.

Farah, Caesar E. Islam: Beliefs and Observances. New York: Barron, 1968.

Faucon, Bernard. Les Grandes Vacances: mises en scène photographiques 1976 - 1980. Paris: Editions Herscher,

1980.

Girardon, Jacques. "Islamisme: si l'Algérie bascule." L'Express, no. 66, février 1990, pp. 24 - 29.

Rahman, Fazlur. Islam. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

Sabini, John. Islam: A Primer. Washington, District of Columbia: Middle Eastern Editorial Association, 1968.

Sontag, Susan. On Photography. New York: The Noonday Press, 1973.